





Anzengruber und der Naturalismus

Submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, in the faculty of Philosophy, University of Minnesota

Karl Ermisch, S.T.M., M.A.

1927

Anzengruber und der Naturalismus

Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde

Karl Ermisch, S. T. M., M. A.

Minneapolis, Minnesota
1927

Meiner lieben Frau
zugeeignet

Inhaltsverzeichnis

Seite

Der Gedanke, daß Anzengruber[1] gewissermaßen schon zu den Naturalisten zu rechnen sei, ist nicht neu. Fast alle einschlägigen Kritiker bringen ihn mit denselben in gedankenlichen Zusammenhang. So behaupten Vogt und Koch[2], daß er der ihm folgenden naturalistischen Bewegung mächtig vorgearbeitet habe. Benoist-Hanappier[3] widmet demselben Gedanken mehrere Seiten und kommt zu dem Schluß: "Ici, il existe de fortes présomptions, équivalent à une certitude, en faveur de l'hypothèse d'après laquelle Anzengruber serait mieux qu'un précurseur, serait agi directement, sinon très puissamment, sur le drame naturaliste." Buechner[4] sagt: „Anzengruber ist hier wie in so vielem Vorläufer und vielleicht Anreger der deutschen Naturalisten gewesen." Max Guenther[5] nennt ihn ihren „Wegbereiter". Arnold[6] läßt Anzengruber das Drama bis hart an die Grenzen des Naturalismus führen. Bartels[7] sagt, mit dem Eindringen des Naturalismus in unsere Literatur sei Anzengruber endlich auch außerhalb der Heimat zur vollen Geltung gekommen — was doch nur heißen kann, daß er verwandte Saiten angeschlagen habe. Ähnlich drückt sich Biese[8] aus. Soergel[9] konstatiert, Anzengrubers Kunstart sei ein Realismus, der mit dem späteren Naturalismus vieles gemeinsam habe, ja, mit Anzengruber, Rosegger und Marie v. Ebner-Eschenbach habe Österreich seine Art Naturalismus fast schon vorweg gehabt. Er behauptet, nur engster theoretischer Fanatismus könnte Anzengrubers Zugehörigkeit zum Naturalismus verkennen. Sittenberger[10] zieht wiederholt eine Parallele zwischen Anzengruber und den Naturalisten und kommt zu dem Schluß, daß Anzengruber sie in den spezifisch naturalistischen Weisen oft übertroffen habe.

Abwehrende Stimmen fehlen jedoch auch nicht. Riemann[11] hebt warnend den Finger: Anzengrubers Bauernromane wären nicht so naturalistisch, wie oft behauptet würde. Sauer[12] will unsern Dichter nicht „als einen formlosen Naturalisten, als einen Kopisten oder Photographen des Lebens und der Natur" hingestellt sehen. Bab[13] setzt ihn gar in Gegensatz zu den Naturalisten. Er ist der Meinung, Anzengruber hätte unsere Literatur vor der Sackgasse des platten Verismus vielleicht bewahren können, in der sie ein kostbares Jahrzent verloren hätte — mit dem „platten Verismus" meint er sicherlich den Naturalismus. Doch die Stimmen, welche den Dichter den Naturalisten anreihen möchten, überwiegen.

Die Belegstellen finden sich auf Seite 85—90.

Trotzdem nun Anzengruber von mancher Seite mit den Naturalisten in Verbindung gebracht, gar als ihr Vorläufer bezeichnet wurde, ist doch diese seine Verwandtschaft mit ihnen noch nie zum Gegenstand einer eingehenden Untersuchung gemacht worden[13a]. Wenn wir in der folgenden Arbeit einen Versuch in dieser Richtung wagen, so meinen wir keiner weiteren Entschuldigung zu bedürfen. Anzengruber verdient es wohl, von allen Seiten studiert zu werden. Unsere Aufgabe soll nun sein, die Frage zu beantworten, ob und wieweit Anzengruber als Naturalist oder genauer, da sein Todesjahr in das eigentliche Geburtsjahr des Naturalismus fällt, als Vorläufer der Naturalisten anzusehen ist.

Ehe wir aber an die uns gesetzte Aufgabe gehen, wird es notwendig sein, den Begriff Naturalismus eingehend zu besprechen, da er nicht eindeutig gefaßt wird. Von welchem Naturalimus wollen wir reden? Vom deutschen allein? Der Naturalismus hat in jedem Lande sein besonderes Lokalkolorit. Sagt doch Bahr[14]: „Hier möchte ich konstatieren, daß es Naturalismus und Naturalismus gibt — man braucht den nämlichen Titel, aber es sind zwei durchaus verschiedene Dinge. Außer den Namen haben der französische Bühnennaturalimus und der deutsche wenig gemein.“ Der Naturalismus hat eben in jedem Lande eine besondere Nuance. Dürften wir denn da den Begriff des deutschen Naturalismus ohne weiteres auf den österreichischen Dichter anwenden?

Und sogar im selben Lande hat der Naturalismus nicht immer gleiche Beurteilung gefunden. Lublinski[15] zitiert die folgende Definition: „Der Naturalismus ist die künstlerische Ausdrucksform des Plebejers, des Menschen der Unterklasse oder einer primitiveren Kultur, der sich selbst noch nicht so stark empfindet, um die Außenwelt auszusondern, sondern sie widerspiegelt, wie das Wasser ein hineinfallendes Blatt.“ Wir fragen uns, wie sich wohl Arno Holz zu dem „Plebejer“ stellen würde! Man höre Boetticher[16]. Was wirft er den Naturalisten nicht alles vor! „Blöde Verleugnung aller Kulturerrungenschaften — die Tendenz des schrankenlosen ‚Sichauslebens‘ — die Erschütterung aller sittlichen Begriffe — die grundsätzliche Diesseitigkeit der Lebensanschauung.“ Gewiß, die Freunde des Naturalismus haben ganz anders über ihn geurteilt. Wer aber hat recht?

Naturwahrheit und Wirklichkeitstreue wird unseres Wissens ausnahmslos am Naturalismus gerühmt. Aber verkörpert er nichts weiter? Hat Ewers[17] recht: „Naturalismus bedeutet Nichts-als-Wirklichkeitsschilderung„ — auch wenn er hinzufügt: „Das Instrument der Naturalisten ist die wissenschaftliche Psychologie“? Wo bleibt das soziale und psychologische Moment? Friedmann[18] sagt zwar, die naturalistische Schule habe mit Teil-

nahme die niederen Stände studiert, und die soziale Frage rage gewaltig in ihre Produktion hinein, aber es will uns nicht befriedigen, wenn er den Naturalismus „das aufrichtige Studium und die liebevolle Wiedergabe der heimischen Natur" nennt.

Angesichts dieser Unstimmigkeiten unter den Kritikern ist es unerläßlich, daß wir uns zunächst mit dem Naturalismus auseinandersetzen und den Maßstab für Beurteilung unseres Dichters feststellen. Haben wir ihn gefunden, so werden wir untersuchen, in wiefern sich Anzengruber von den Naturalisten unterscheidet, und was er mit ihnen gemeinsam hat.

Der Naturalismus

Die Entstehung des Naturalismus

Wenn wir hier von Naturalismus reden, so haben wir ausschließlich jene literarische Strömung im Auge, welche in den achtziger Jahren des letzten Jahrhunderts in verschiedenen Ländern Schule machte und seither unter diesem Namen bekannt ist. Sie war aus dem Geist der Zeit geboren[19] und hatte zuerst in Frankreich durch Zola ihre Ausprägung gefunden. Naturalismus und Zolaismus sind geradezu identifiziert worden[20].

Die französische Literatur stand unter dem Zeichen einerseits des Klassizismus und andrerseits der Romantik. Beiden Richtungen stellte Zola als kräftige Reaktion seinen Realismus gegenüber, einen Realismus, der jedes idealisierenden Einschlags entsagte und nicht bloß Lebenswahrheit, sondern volle Wirklichkeit erstrebte. Das ganze, volle Leben, nicht wie seine dichterische Phantasie es etwa baut, nicht wie es sein sollte oder sein könnte, sondern wie es in Wahrheit ist, wie er es mit seinen Sinnen wahrnimmt, will er zur Darstellung bringen. Die Voraussetzung sinnlicher Wahrnehmung weist und beschränkt seine Kunst auf die Darstellung der Gegenwart, des zeitgenössischen Lebens.

Aber diesem Leben gegenüber ist er einseitig. Seine Kunst ist — das ist bedeutsam! — tendenziös gerichtet. Sie wird nicht um ihrer selbst willen getrieben — l'art pour l'art —, sondern ihr ist ein Zweck gesetzt: sie wird in den Dienst der sozialen Frage gestellt.

Zola will das soziale Drama resp. den sozialen Roman verwirklichen, d. h. er will dem Volk, dem armen, arbeitenden Volk, das in der Revolution von 1789 zwar seine Bluttaufe als souveräne Macht erhalten, aber noch nicht überall, jedenfalls nicht im Reich der klassischen und romantischen Dichtung, seine Herrschaft angetreten hatte, zu seinem Rechte verhelfen und die sozialen Ungleichheiten mit Hilfe der Kunst ausebnen helfen. Das Volk soll im Tempel der Kunst den Ehrenplatz einnehmen. Der ehrwürdige Weise der Antike, der sporrenklirrende Ritter der Romantik wird

durch den hammerschwingenden Arbeiter der Neuzeit ersetzt. Nicht das ferne, klassische Land, durch das seine Bewohner so kühl und erhaben wie seine olympischen Götter wandelten, nicht die phantastische Zauberwelt der Romantik, sondern der ganz gemeine graue Alltag mit seinem Ruß und Maschinengeklapper, seinem Schmutz und seiner Armut — kurz: das moderne Arbeitshaus und das moderne Armeleutehaus liefern dem Dichter das Material für seine Kunst. Und diese Kunst soll soziale Ungleichheiten beseitigen helfen. Das ist der erste Zug der neuen Kunst Zolas: sie wird nicht um ihres Selbstwertes willen, im Dienste der Schönheit, getrieben, sondern will Zweck-Dichtung sein.

Doch das wesentlich Neue im Zolaismus, das, was ihn über den Realismus hinaushebt und ihm seine spezifische Eigenart gibt, ist sein wissenschaftlicher Zug[21]. Der Dichter ist Wissenschaftler: er will nicht nur belehren[22]; er muß sich nicht nur streng im Rahmen wissenschaftlicher Errungenschaften halten; er soll auch in seiner dichterischen Technik wissenschaftliche Methoden verwenden. Zolas Naturalismus will die Kunst nach Inhalt und Form verwissenschaftlichen. So schreibt er[23]: "Le Roman expérimental est une conséquence de l'évolution scientifique du siècle; il contiue et complète la physiologie, qui elle-même s'appuie sur la chimie et la physique. . . ."

Diese Tendenz lag ganz im Geiste einer Zeit, welche die Wisschenschaft, zumal die Naturwissenschaft, zu ihrem Panier gemacht hatte. Darwins Gedanke von der Abstammung und Entwicklung des Menschen aus niederen Lebensformen hatte der Naturwissenschaft eine große Perspektive eröffnet. Voller Eifer begaben sich seine Jünger an die Erforschung der Natur, um auf induktive Weise das zu finden, was er als kühne Hypothese nur angedeutet hatte: das Gesetz alles Seins und Werdens. Man verwarf das Dogma, ob religiöses oder philosophisches; man wollte sehen und wissen, nicht glauben. Man forderte Gesetze — Gesetze, welche auf Grund genauer Beobachtungen abgeleitet und formuliert wären — und Unterwerfung der chaotischen Stoffmasse des modernen Lebens unter solch logische Gesetze[24].

Zolas naturwissenschaftliche Anschauungen stützten sich auf die von Comte genährte materialistische Weltanschauung. Der Mensch ist ihm das Produkt chemischer Ingredienzen. Kühn behauptet er: "L'homme métaphysique est mort, tout notre terrain se transforme avec l'homme physiologique"[25] . . . il substitute à l'étude de l'homme abstrait, de l'homme métaphysique, l'étude de l'homme naturel, soumis aux lois physico-chimiques et déterminé par les influences du milieu"[26]. Zola nimmt die schon von Taine aufgestellte Milieutheorie an. Vererbung und Umgebung sind die beiden Faktoren, welche das

Sein, den Charakter eines Menschen determinieren und — im Gegensatz zur antiken Anschauung und der metaphysischen Weise der Romantik — sein Schicksal bilden. Diese Erkenntnis verdankt er der Naturwissenschaft seiner Zeit.

Auch in technischer Beziehung ging er ganz neue Wege: er verwandte Methoden, welche er der Naturwissenschaft ablauschte. Er fordert, daß man sich zur Ergründung des Menschen und Enthüllung seines Charakters der empirischen Wissenschaft, der wissenschaftlich analytischen Methode, bedienen solle. Man finde und bestimme genau alle Faktoren, die auf einen Menschen einwirken; aus ihnen ergibt sich dem Beobachter durch logische Schlußfolgerungen das Wesen des Menschen. Wie es das Ziel der experimentellen Physiologie und Medizin ist, "d'étudier les phénomènes pour s'en rendre maitre[27]—se rendre maître de la vie pour la diriger"[28], so soll auch der Schriftsteller die experimentelle Methode anwenden: "Nous voulons, nous aussi, être les maitres des phénomènes, des éléments intellectuels et personnels, pour pouvoir les diriger. Nous sommes, en un mot, des moralistes expérimentateurs, montrant par l'expérience de quelle façon se comporte une passion dans un milieu social"[29]. Wenn ein Dichter an die Arbeit geht, so muß er nach Zola zunächst durch strenge Beobachtung feststellen, auf welchem Boden, unter welchen Bedingungen, unter welchen Einflüssen sich seine Charaktere bewegen werden. Dann läßt er die Handlung sich abspielen, d. h. er läßt seine Charaktere ohne eine vorgefaßte Meinung auf seiner Seite[30] einfach nach Maßgabe ihrer Anlage und ihrer Umgebung sich auswirken, ohne sie zu beeinflussen. Sein persönliches "sentiment" darf sich nur dort geltend machen, wo wissenschaftliche Beobachtung und Erfahrung den Determinismus der Erscheinungen noch nicht festgelegt haben[31]. Und dieses Auswirkenlassen ist das Experiment, welches der Dichter anstellt. Er agiert nur als kühler Beobachter, als Richter. Der Naturalismus ist nach Zola[32] "la méthode analytique, expérimentale, l'enquête moderne basée sur les faits et les documents humains".

Dieser Grundgedanke hatte einen entscheidenden Einfluß auf seine Schreibweise. Zola ist ein peinlich genauer Beobachter. Er geht seinen Charakteren nach: in die Markthallen, die Kaufhäuser, Fabriken, Bergwerke, in die Militärlager und Lazarette und Hospitäler, auch in die Lasterhöhlen; er beobachtet; er registriert alle Einzelheiten, die kleinsten Kleinigkeiten, um daraus auf ihr Wesen zu schließen und es zu erschließen. Er läßt die Charaktere gemäß ihrer Eigenart aufeinander wirken und stellt objektiv das Resultat fest.

Zusammenfassend können wir sagen: Zola vertritt eine kräftige Reaktion gegen den französischen Klassizismus und die Ro-

mantik. Sein Realismus führt in die Wirklichkeit, in das Leben seiner Zeit mit ihren sozialen Problemen und läßt ihn mit seiner Kunst die Sache des Volkes führen. Dadurch ist seine Weise stark tendenziös gerichtet. Das spezifisch Neue im Zolaismus, das, was ihn von dem Realismus der alten Schule scheidet, ist sein Versuch, die Kunst zu verwissenschaftlichen, d. h. er hält nicht nur inhaltlich seine Dichtung mit den Ergebnissen der Wissenschaft im Einklang, sondern er führt auch die Methoden der analytischen und experimentellen Wissenschaft in die Literatur ein. Bedingt durch diesen wissenschaftlichen Geist ist das neue Gesetz des Naturalismus, daß nicht mehr Schönheit, sondern die Wahrheit allein das oberste Leitmotiv des Künstlers sein müsse.

Theorie von Arno Holz

Zola übte einen entscheidenden Einfluß auf die Entstehung und Entwicklung des Naturalismus in Deutschland aus. Schlismann[33] nennt den deutschen Naturalismus direkt „eine importierte Ware". Es war Michael Georg Conrad, der „Hutten der literarischen Revolution"[34], welcher Kunde von dem Zolaschen Kunstprogramm nach Deutschland brachte. Er fand zubereiteten Boden vor. Der Gegensatz richtete sich hier allerdings nicht so ausgesprochen gegen Klassizismus und Romantik. Das war nicht nötig. Gewiß, den deutschen Klassikern: Schiller, Goethe, Lessing, wurde noch stets pietätvolle Würdigung zuteil, aber „mehr als conventionellen Autoritäten denn als fortdauernd lebendigen und sich verjüngenden Mächten".[35] Die Bühne war jedenfalls nicht einseitig von den Klassikern beherrscht. Und die blaue Blume der Romantik war längst verblüht. Ein gesunder Realismus hatte sich bereits durchgesetzt. Storm, Freytag, Meyer, Ludwig, Keller, Hebbel, Fontane, Spielhagen, Reuter, Groth waren Meister des realistischen Stils und hätten als Muster dienen können. Aber eine neue Zeit war angebrochen, eine Zeit, welche im Sinne Nietzsches eine Umwertung verlangte; es war eine nervöse Zeit, „eine Epoche der entfesselten Instinkte" [36].

Innerpolitische, soziale, ökonomische Verhältnisse im jungen Reich hatten eine Konjunktur geschaffen, welche große Unruhe verursachte. Auf den Gründungsjubel der siebziger Jahre mit ihrer Begehrlichkeit und Großmannssucht folgte der graue Pessimismus, genährt von der pessimistischen Philosophie Schopenhauers resp. seines Nachfolgers, Eduard von Hartmanns, welche jetzt als Modephilosophie ins Volk drang. Eine weltverneinende, trübe Stimmung, die mit Vorliebe das Schlechte und Gemeine sah, machte sich naturgemäß auch in der Kunst und Kunstwertung — wir beschränken uns hier auf die Literatur — geltend. Nicht ohne begründete Ursache. Die Gebrüder Hart beklagen in ihren

„Kritischen Waffengängen", „daß die deutsche Literatur der Gegenwart nicht auf der Höhe steht, welche die Besten unseres Volkes ersehnen, und die unsere nationale Wiedergeburt erhoffen ließ"[37]. Die Tagespresse mit ihren Zeitungen, Journalen, Kolportageromanen lieferte dem Volk, wonach seinem weichen Gaumen gelüstete: geistige Schleckereien anstatt fester, kerniger Speise, bei der es gesund bleiben oder werden konnte. Wenn man diese Stimmen des Tages für den Ausdruck der Volksseele ansah, so konnte man, wenn man zum Pessimismus neigte, leicht befürchten, daß die deutsche Seele in Lethargie verfallen sei.

Andererseits hatte sich ein neuer Geist Bahn gebrochen. Darwin hatte bewirkt, daß man umlernte. Die materialistische Denkweise betonte ausschließlich die Diesseitigkeit. Damit waren alle transzendentalen Elemente der früheren Weltanschauungen abgelehnt, und es galt nun, neue entsprechende Lebensgesetze zu suchen. Der Geist der Wissenschaft durchdrang die Welt und drang auch in die Kunst ein. Das neue Geschlecht suchte nach einer erlösenden Formel, welche dem Geist der neuen Zeit Genüge verschaffen, Dichtung und Leben in engste Fühlung bringen würde.

Man tastete und suchte. Das Wollen war ohne Frage aufrichtig und ehrlich. Das zeigt die Vorrede zu jener Anthologie, welche sich „Moderne Dichtercharaktere" nannte, und welche als Proklamation des neuen Programms oder — um mit Bleibtreu zu reden: — der „literarischen Revolution" angesehen werden kann: „Unsere Literatur ist überreich an Romanen, Epen, Dramen, an sauber gegossener, feingeistiger, eleganter, geistreicher Lyrik, aber sie hat mit wenig Ausnahmen nichts Großes, Hinreißendes, Imposantes, Majestätisches, nichts Göttliches, das doch zugleich die Spuren reinster, intimster Menschlichkeit an sich trüge! Sie hat nichts Titanisches, nichts Geniales. Sie zeigt den Menschen nicht mehr in seiner konfliktgeschwängerten Gegenstellung zur Natur, zum Fatum, zum Überirdischen. Alles Philosophisch-Problematische geht ihr ab. Aber auch alles Hartkantig-Soziale. Alles Urewige und doch zugleich Moderne. Unsere Lyrik spielt, tändelt."[38] Genialität und Originalität war wieder die Forderung wie zur Zeit der Stürmer und Dränger: „Eine Poesie, also auch eine Lyrik zu gebären, die, durchtränkt von dem Lebensstrom der Zeit und der Nation, ein charakteristisch verkörpertes Abbild alles Leidens, Sehnens, Strebens und Kämpfens unserer Epoche darstellt und sein soll ein prophetischer Gesang und ein jauchzender Morgenweckruf der siegenden und befreienden Zukunft".[39]

An zwei Plätzen, in Berlin und München, bildeten sich naturalistische Kreise. Kirchbach und Conrad gründeten in München eine realistische Wochenschrift, „Die Gesellschaft", welche in ihrer ersten Nummer (1. Jan. 1885) u. a. sagt: „Fort, ruft unsere

‚Gesellschaft', mit der geheiligten Backfisch-Literatur, mit der angestaunten phrasenseligen Altweiber-Kritik, mit der verehrten kastrierten Sozialwissenschaft! Wir brauchen ein Organ des ganzen, freien, humanen Gedankens, des unbeirrten Wahrheitssinnes, der resolut realistischen Weltauffassung! Unsere Gesellschaft wird keine Anstrengung scheuen, der herrschenden jammervollen Verflachung und Verwässerung des literarischen, künstlerischen und sozialen Geistes starke, mannhafte Leistungen entgegenzusetzen, um die entsittlichende Verlogenheit, die romantische Flunkerei und entnervende Phantasterei durch das positive Gegenteil wirksam zu bekämpfen. Wir künden Fehde dem Verlegenheits-Idealimus des Philistertums, der Moralitätsnotlüge der alten Parteien- und Cliquenwirtschaft auf allen Gebieten des modernen Lebens.[40]

In Berlin hatte sich im Jahre 1884 eine Reihe meist jüngerer Schriftsteller zu der Herausgabe der bereits erwähnten Anthologie zusammengetan. Dieses Buch schuf im allgemeinen den Gegensatz „der Alten und der Jungen", ohne indessen eine naturalistische „Schule" zu gründen.

Es blieb Arno Holz, der unter den Anthologie-Dichtern hervorragte, ja, an den seit Goethe kein Dichter hinanreichte, wie Reß[41] noch 1913 kühn und ernsthaft versicherte, vorbehalten, das Kunstgesetz des deutschen Naturalismus zu finden. Er hat uns sehr eingehend in seinem Buch „Die Kunst" beschrieben, wie er sich mit dem Kunstprinzip Zolas auseinandergesetzt habe. Zola[42] hatte definiert: "Une oeuvre d'art est un coin de la nature vu à travers un tempérament." So richtig diese Definition ist — richtig, weil sie feste Anlehnung an die Natur und damit sichere Körperlichkeit fordert, andererseits aber ein eigner Individualität entbehrendes, sklavisches Kopieren der Natur ablehnt und der Subjektivität des aufnehmenden und verarbeitenden Künstlers berechtigten Raum läßt —, so können wir doch nicht leugnen, daß Zola der Wissenschaftler einen Kompromiß mit Zola dem Künstler eingegangen ist: er räumt dem subjektiven Empfinden des Künstlers wieder Raum ein — vielleicht in der Erkenntnis seines eigenen Unvermögens, anders handeln zu können, oder in der Erkenntnis, daß der Künstler angesichts der Wirklichkeit keine absolute Objektivität bewahren kann. Im Gegensatz zu Zola definiert Holz[43]: „Die Kunst hat die Tendenz, wieder die Natur zu sein. Sie wird sie nach Maßgabe ihrer jeweiligen Reproduktionsbedingungen und deren Handhabung." Er streicht das "vu à travers un tempérament" und fordert direkten Anschluß an die Natur ohne jedes subjektivistische Element. So wurde denn „exakte Reproduktion der Natur" die Losung des „konsequenten Naturalismus". Die „importierte Ware" hatte sich unter deutschen Händen eine Änderung gefallen lassen müssen — oder richtiger:

der kühl denkende Deutsche hatte mit unbestechlicher Logik die letzten Konsequenzen aus der Zolaschen Theorie gezogen und scheute sich nicht, sie in die Praxis umsetzen zu wollen. Ob er sich jedoch nicht vielleicht einem Selbstbetrug hingab[44], brauchen wir hier nicht zu untersuchen.

Holz und sein Freund Johannes Schlaf wandten ihr neues Kunstprinzip in der gemeinschaftlichen Dichtung „Papa Hamlet" an, die unter dem Pseudonym „Bjarne P. Holsson" erschien, und diese Schrift wurde dem größten der deutschen Naturalisten, G. Hauptmann, zur künstlerischen Offenbarung und „entscheidenden Anregung", wie er in der Zueignung seines „Vor Sonnenaufgang" an den (eigentlich: die) Verfasser von „Papa Hamlet", den „konsequentesten Realisten", gesteht.

Einfluß von Ibsen und Tolstoi

Neben Zola werden noch Ibsen und Tolstoi als Väter des Naturalismus genannt. Sie bilden das Dreigestirn, welches am Kunsthimmel der Naturalisten den ersten Platz einnimmt. Holz[45] sagt:

„Zola, Ibsen, Leo Tolstoi,
Eine Welt liegt in den Worten,
Eine, die noch nicht verfault,
Eine, die noch kerngesund ist."

Diese Worte sind dahin zu verstehen, daß Männer wie Holz, d. h. die Naturalisten, bei diesen drei Großen geschöpft und von ihnen befruchtende Anregung empfangen haben, und nicht, daß diese drei ohne weiteres zu den Naturalisten zu zählen sind. Jedenfalls träfe das nur auf Zola zu. Auf Ibsen will Reich[46] die Bezeichnung „Naturalist" nicht ohne genauere Erklärung, Hanstein[47] überhaupt nicht angewandt wissen. Ähnlich spricht sich Urban[48] aus. Witkowski[49] sagt: „Ibsen hat niemals in dem Sinne wie Zola naturalistisch gedichtet."

Was war es denn, daß die Augen des jungen Dichtergeschlechts zu dem Großen des Nordens hinzog?

Ibsen steht da wie ein düsterer Prophet, erfüllt von dem Bewußtsein seiner Mission, ausgerüstet mit unbestechlicher Wahrhaftigkeit und einem Blick, der in die Tiefe dringt. Auch er schaut die Welt mit Darwins Augen an. Aus Vererbung und Anpassung wird ihm das Schicksal geboren, das über seinen Charakteren liegt. Aber Ibsen geht über Zola hinaus, indem er als feiner Psychologe die Konflikte seelisch vertiefte und den starren materialistischen Determinismus, der für Hoffnung keinen Raum läßt, durchbrach. Er will ganze, feste Menschen schaffen, freie Adelsmenschen — sollen wir sie mit Nietzsche „Übermenschen" nennen? —, Menschen, die ihre eigne Persönlichkeit leben und ohne Heuchelei leben können. Was sie daran hindert — ob

Staat, ob Kirche, ob Gesellschaft mit ihrer verlogenen, heuchlerischen Moral — setzt sich seinem Angriff aus. Ibsen proklamiert als höchstes Gesetz das Recht der Persönlichkeit. Dies und die erbarmungslose Wahrhaftigkeit, welche aller Schönfärberei abhold war; sein Wirklichkeitssinn, welcher selbst dem Häßlichen nicht aus dem Wege ging; seine Wissenschaftlichkeit, welche den tiefsten Problemen der Psychologie nachsann, waren es, welche die jungen Stürmer bei Ibsen anzogen.[50]

Dazu kam noch seine Technik. Wir wollen in diesem Zusammenhang nur andeuten, daß Ibsen eine neue dramatische Technik geschaffen hat, welche mit der alten, von Gustav Freytag zusammengefaßten gründlich aufräumte. Während das alte Drama den Konflikt zunächst nach allen Seiten hin begründete und dann in normaler Kurve sich bis zur Krisis entwickeln und zur Katastrophe abwickeln ließ, versetzt uns das Ibsensche Drama mit seiner psychologischen Tendenz direkt in den katastrophalen Teil, der dann nicht mehr viel äußere Handlung bietet. Doch diese neue Weise, welche jedenfalls eine Meisterhand voraussetzte, bestach die Naturalisten weniger als vielmehr die Illusion der Wirklichkeit, welche Ibsen zu schaffen verstand. Die Vorgänge reihen sich so zwanglos aneinander, daß sie den Eindruck zufälligen Geschehens machen. Das empfahl ihn der neuen Schule mit ihrem starken Wirklichkeitssinn und ließ ihn als Naturalisten erscheinen.[51]

Auch Tolstoi ist kein Naturalist im Sinne Zolas. Gewiß, er trägt den Ergebnissen der Wissenschaft Rechnung. So bekennt er sich in „Macht der Finsternis" (Akt IV und V) zur Milieu- und Vererbungstheorie. Daß er Psychologe ist, zeigt uns sein „Sebastopol". Aber er ist als Russe dem Orient zu nahe verwandt, als daß er sich in occidentalen Materialismus verlieren könnte. Seine Philosophie oder Religion ist idealistischer Pantheismus. Ihm ist daher die Seele nicht ein Produkt chemischer Formeln, das sich mit Hilfe der Wissenschaft genau bestimmen ließe. Er hat die Kunst nicht verwissenschaftlichen wollen. Kunst und Wissenschaft wollen zwar zusammenarbeiten an der Wiedergeburt der Menschheit[52], aber er kennt auch ihren spezifischen Unterschied: "L'art transporte ces connaissances du domaine de la raison dans celui du sentiment."[54]

Aber in einer besonderen Hinsicht konnte Tolstoi den Naturalisten vorbildlich sein: in der Schilderung der Wirklichkeit. Diese Kunst besaß er in hohem Maße. Man irrt sich zwar, wenn man meint, daß es dem Großen von Yasnaya Polyana um nichts anderes zu tun gewesen sei, als die Wirklichkeit genau zu kopieren.[55] Ihm schwebt ein hohes Ideal vor. Dieser „Atheist", dessen Seele nach dem wahren Reiche Gottes oder der universellen Bruderschaft, wie er es definiert, dürstet, getraut sich in titanen-

haftem Wagemut, dies Reich mit seiner Kunst bauen zu wollen. Sein Ideal steht vor ihm als ein schöner Traum; daneben aber steht die grause Wirklichkeit, von einem blinden Schicksal geschaffen und dirigiert. Und seine himmelanstürmende Seele schreit auf in heiligem Protest gegen diese niedrige Wirklichkeit. Tolstois Stimme wird zur Stimme des modernen Weltgewissens. Er zeigt uns einerseits, wohin, in welche Tiefen die Menschheit durch die Wucht des Weltgeschehens je und je gedrängt wurde — „Die Macht der Finsternis" ist ein trefflicher Beleg —, und andererseits protestiert er im Namen einer geläuterten Menschheit gegen dieses Schicksal und weist als Prophet auf die Möglichkeit der Rettung.[56] Die Naturalisten haben zwar nur die erste Hälfte seiner Mission erkannt, aber sie haben von ihm gelernt, ohne Scheu in die tiefsten Tiefen des menschlichen Daseins einzudringen.

Die Eigenart des Naturalismus

Der Naturalismus mit seiner energischen und unnachgibigen Wirklichkeitsforderung steht in diametralem Gegensatz zum Idealismus. Freilich ist ja auch dem idealistischen Künstler die Wirklichkeit der Außenwelt durchaus nicht problematisch. Er rechnet mit ihr genau so fest wie Realist und Naturalist. Er sieht sich überall an den sinnlich gegebenen Stoff gebunden. Jede darstellende Kunst muß von der Natur ausgehen. Diese ist stets die beste Lehrerin des Künstlers, ja, nach Schiller sind die Dichter „die Bewahrer der Natur". „Die Natur ist die einzige Flamme, an der sich der Dichtergeist nährt; aus ihr allein schöpft er seine ganze Macht." Selbst seine kühnste Phantasie könnte keine eigentlich neuen Gestalten frei erschaffen. Er kann nur um- und weiterbilden.

Die Phantasie kann nichts darstellen, was ihr nicht schon in der Außenwelt, wenigstens in den Elementen, gegeben war, denn der Mensch kann nicht aus dem Bannkreis seiner Sinne.[57] Des Künstlers ganze Tätigkeit ist nur ein ewiges Reproduzieren, Kombinieren und Variieren des durch die Erfahrung Gewonnenen. Was er im Unterbewußtsein aufgespeichert hat, wird unter dem Hauch seines Genius lebendig und kommt in geläuterter Gestalt als seine „Schöpfung" ans Licht.[58] „Von einem freien Schaffen in dem Sinne von ‚Erschaffen' können wir also nicht reden. Auf der Analyse und Synthese des Wirklichen beruht das Wesen der künstlerischen Gestaltung; darauf beschränkt sich das freie Walten der Phantasie."[59]

In der Methode aber trennen sich Idealist und Realist. Schiller hat in seinem Aufsatz „Über die naive und sentimentalische Dichtung" den Unterschied klargelegt. „Der naive Dichter (d. h. der Realist) folgt bloß der einfachen Natur und Empfin-

dung und beschränkt sich auf Nachahmung der Wirklichkeit; der sentamentalische (d. h. der Idealist) reflektiert über den Eindruck, den die Gegenstände auf ihn machen. Der Gegenstand wird hier auf eine Idee bezogen, und nur auf dieser Beziehung beruht seine dichterische Kraft." Auch der Idealist geht von der Natur aus. Sie dient ihm als Rohstoff. Aber allerlei Unvollkommenheiten, Zufälligkeiten an diesem Rohstoff stören und verwirren ihn. Diese streift er ab. Er strebt nach dem Vollkommenen. Alles Störende, Zufällige, Individualistische muß fallen vor dem, was seiner künstlerischen Intuition als das typisch Wahre und Schöne erscheint. So erhebt er den Gegenstand seiner Kunst aus dem Reich der gemeinen Wirklichkeit in die Sphäre abgetönter Objektivität. Im Gegensatz dazu hält sich der Realist an der gegebenen Wirklichkeit, ohne seinen Gegenstand idealistischen Normalideen unterzuordnen.

Aber auch der Realist, so wirklichkeitstreu er ist, steht nicht in sklavischer Abhängigkeit zur Natur. Sein Schönheitssinn kontrolliert seinen Wirklichkeitssinn. Der Künstler greift hinein ins volle Menschenleben. Er schildert und malt die Natur, wie sie ist, aber er trifft seine Auswahl. Kann er auch nicht alle Dissonanzen vermeiden, so sorgt er doch dafür, daß der Gesamteindruck ein harmonischer ist. So besteht zwischen Idealismus und Realismus im letzten Grunde doch nur ein gradueller Unterschied.

Anders verhält es sich mit dem Kunstprinzip, welches dem Naturalismus zu Grunde liegt. Gewiß, er ist seinem Wesen nach Realismus. Man kann ihn mit Hauptmann „konsequenten" oder auch einseitigen oder extremen Realismus nennen. Aber wir müssen eingedenk bleiben, daß zwischen Realismus und Naturalismus nicht bloß ein gradueller, sondern ein spezifischer Unterschied besteht. Vilmar[60] redet geradezu von einem „Gegensatz" zwischen beiden. Dem Realismus darf ein gewisser idealisierender Zug nicht abgesprochen werden, der dem Naturalismus jedoch ganz abgeht. Der Realist gibt Wirklichkeit, aber in subjektiver Erfassung und nach innerer Ausprägung. Der Naturalist will ganz objektiv Copist sein. Er erstrebt „die getreue Copie des sinnlich Gegebenen mit allen zufälligen Modificationen."[61] Realist und Naturalist sind so verschieden wie Maler und Photograph.

Dieser Unterschied erwächst nicht aus einem plus oder minus an Wirklichkeitstreue, sondern aus dem verschiedenen Geist, der beide beseelt. Die Tatsache, bitter beklagt von Eugen Wolff[62], daß die deutschen Naturalisten nicht bei den bewährten Realisten Deutschlands Anschluß suchten, sondern trotz ihres nationalen Strebens[63] ihre Augen auf das Ausland richteten, beweist uns, daß sie sich von den Vertretern des Realismus im eignen Land innerlich getrennt wußten. Sie trieb eben wie Zola ein anderer

Geist. Es war der Geist der neuen Zeit, der Geist der Wissenschaftlichkeit. „Die Basis unseres gesamten modernen Denkens bilden die Naturwissenschaften," sagt Boelsche.[64] Die Naturalisten wollten die Literatur verwissenschaftlichen.[65]

Daß man Achtung vor den sicheren Ergebnissen der wissenschaftlichen Forschung und Anpassung an dieselben forderte, verstand sich von selbst.[66] Der Darwinismus hatte die Vererbungs- und Milieutheorie geschaffen, der Materialismus das freie Schalten des menschlichen Geistes verneint. Das Bild vom Menschen war ein anderes geworden. Die Schicksalsidee, die Begriffe Freiheit, Schuld, Sühne usw. hatten sich damit geändert. Gelang es noch, die dynamische Macht der Materie wissenschaftlich zu bestimmen, so konnte man hoffen, „zu einer wahren mathematischen Durchdringung der ganzen Handlungsweise eines Menschen zu gelangen."[67]

Ferner forderte man Übertragung wissenschaftlicher Methoden auf die Kunst.[68] Sie soll nicht mehr neu schaffen, sondern das Gegebene mit wissenschaftlicher Akribi analysieren und aufzeigen. So erzeugte der wissenschaftliche Geist ihrer Zeit, „des Zeitalters des Mikroskops"[69], starken Wirklichkeitssinn, die Dinge zu schauen, wie sie waren; erzeugte jenes intensive Ausschöpfenwollen des Gegenstandes bis in die kleinsten Kleinigkeiten; erzeugte jene Objektivität, sie unvoreingenommen auf sich wirken zu lassen, ihre Eindrücke rein und mit passiver Hingabe in sich aufzunehmen; erzeugte Wahrhaftigkeit, das Geschaute peinlich genau zu registrieren: er analysiert, er beobachtet, er berichtet ganz genau nach seinem Befund, er urteilt ganz objektiv nach dem vorliegenden Material, ja, er läßt seine Charaktere wie in einem wissenschaftlichen Experiment aufeinander wirken, um dann das Resultat zu konstatieren.

Das Mikroskop eröffnete nicht nur den Blick für das Kleinste und Allerkleinste im Reiche der Natur, er lehrte auch als Symbol der Zeit, in das Leben des Volkes und des Einzelnen, selbst des Niedrigsten, hinabzusteigen und auf die kleinen Empfindungen und Schwingungen der Seele zu achten. So entstand mikroskopische Psychologie und die soziale Dichtung.[70]

Balsac und Taine sind die Ersten gewesen, welche die naturwissenschaftliche Methode in die Kunstwissenschaft eingeführt haben.[71] Die Naturalisten als echte Kinder ihrer Zeit stellten sich auf die Basis der wissenschaftlich erforschten Natur und forderten die Übertragung wissenschaftlicher Prinzipien und Methoden auf die Kunst.[72] Das schied sie von den Realisten ihrer Tage.

Die wesentlichen Merkmale des Naturalismus

Konstatieren wir jetzt in aller Kürze, welche charakteristischen Züge dem Naturalismus eigen waren, um dann daran die Werke Anzengrubers — hauptsächlich seine Dramen und beiden Hauptromane — zu messen. Wir denken dabei nicht ausschließlich an den deutschen Naturalismus nach Holzischer Theorie, sondern an Naturalismus schlechthin und zwar in seiner reinen Form, ohne seine Auswüchse zu berücksichtigen.

Als hervorstechendster Zug ist wohl zu bezeichnen, daß der Naturalismus Wirklichkeitsphotographie fordert. Wir wählen absichtlich diesen Ausdruck, der übrigens schon bei Holz[73] anklingt, wenn er Zola einen gedruckten Photographen nennt, um damit den Unterschied gegenüber dem Realimus zu kennzeichnen. Der Dichter ersinnt sich seine Gestalten und ihre Umgebung nicht mehr am Arbeitstisch. Mit wissenschaftlicher Genauigkeit untersucht er — das bloße Auge genügt ihm nicht, er nimmt das Mikroskop zur Hülfe[74], und gewissenhaft berichtet er nur das, was er selber aus persönlicher Erfahrung weiß. Der Hintergrund zu seinen Darstellungen trägt das Kolorit seines Aufenthaltsortes. Wir denken bei Hauptmann an Schlesien, später an Berlin, bei Max Halbe an die Weichsel, bei Max Dreyer an die Ostsee. Ihre Charaktere zeigen die Abhängigkeit von der Luft, der Erde des Landes. Der Dichter taucht ins Leben; er beobachtet, untersucht, seziert, experimentiert ohne vorgefaßte Meinung, ganz leidenschaftslos und registriert seinen Befund mit unparteiischer Gewissenhaftigkeit, ohne mitleidige oder schmeichlerische Schönfärberei. Er stellt das Leben und Treiben genau so dar, wie er es findet, selbst auf die Gefahr hin, daß er uns auf die Nerven geht. „Sei wirklichkeitswahr" ist sein Motto.

Aus diesem Grunde sind die Naturalisten durchweg Heimatskünstler. Allerdings gebührt ihnen nicht das Lob, in ihrer Kunst die Heimat zuerst zu Ehren gebracht zu haben. Das war schon vor ihnen geschehen. Storm, Keller, Reuter, Grillparzer, Fontane, Alexis u. a. haben dasselbe getan. Doch was bei diesen Liebe tat, wurde bei den Naturalisten schon durch das Prinzip gefordert. Mag nun auch die Folgezeit die Spuren des Naturalismus verwehen, sein Beitrag zur Kulturgeschichte seiner Zeit, so einseitig er ist, wird von dem Historiker stets gewürdigt werden.

Es darf wohl als selbstverständlich vorausgesetzt werden, daß auch die naturalistische Bühnentechnik der Kardinalforderung der Wirklichkeitstreue gerecht zu werden sucht. Sie bemüht sich in jeder Weise, das Stück Leben, welches sie vorführt, so natürlich und wahr wie nur möglich darzustellen.

Der Schauspieler redet nicht mehr wie bisher zu den Zu-

schauern; er vergißt, daß sie da sind, und spielt seine Rolle, als ob es sich nicht um ein Spiel, sondern um Wirklichkeit handle. So verschmäht er auch jede theatralische Pose und jene berechneten Theatereffekte. Szenische wie schauspielerische Darstellung tragen den Stempel der Wirklichkeit.

Die erstrebte Wirklichkeitstreue bedingt weitgehende Milieuschilderung. Daran lassen es denn auch weder Romanschriftsteller noch Dramatiker fehlen. Man nehme nach Belieben ein Stück vor, um dies bestätigt zu sehen, z. B. den 1. Akt von „Fuhrmann Henschel". Die Schilderung nimmt eine ganze Seite weniger zwei Zeilen ein. Wir hören, daß das eine Bett aus weichem, gelbpoliertem Holz ist. Die Wand ist „blau getüncht und gegen die Decke mit einem dunklen Streifen abgesetzt". Der Dichter fordert, daß „ein großer, irdener, bauchiger Krug dort steht, der in einen Flaschenhals ausläuft und verstöpselt ist". An anderer Stelle („Rose Bernd") werden wir über die Farbe der Stühle, die Sorte Gardinen, über Bilder und Photographien genau unterrichtet. Man nehme „Das Friedensfest" (1. Akt) oder „Rose Bernd" (2. Akt) oder Sudermanns „Sodoms Ende" (2. Akt) oder „Das tausendjährige Reich" oder „Jugend" oder „Freie Liebe" oder irgend ein beliebiges Stück — in den meisten Fällen läßt die Milieuschilderung den weitgehendsten Forderungen nichts mehr zu wünschen übrig.

Diese genaue Milieuschilderung, dieses intensive Ausschöpfen des Gegenstandes, hat noch einen tieferen Grund, als nur dem Wirklichkeitssinn zu genügen. Nach Zola[75] hat das Milieu einen entscheidenden Einfluß auf die Personen: "Le milieu doit déterminer le personnage." Auch das Leblose wird zu einem bestimmenden Faktor und gibt dem Charakter seine Richtung. So sagt Zola[76]: "Souvent les lieux sont une explication, un complément de l'homme qui s'y agite." Und Boelsche[77] sagt hierzu: „Grade das Studium der biologischen Phänomene der Artumwandlung, wie es Darwin anbahnt, führt von selbst darauf, daß wir uns gewöhnen, den kleinsten Ursachen, den winzigsten Fortschritten und Störungen unter Umständen die allergrößte Wichtigkeit beizulegen. Der Dichter, der nur einiges von Darwin gelesen, wird mit ganz anderer Wertschätzung an die Dinge des täglichen Lebens herangehen und sich sagen, daß nicht das Ungeheure, Welterschütternde allein die geistige Durchdringung durch die dichterische Anschauung ermögliche, sondern auch das Kleine." Mit den kleinen und kleinsten Reizen des Milieus bestimmt der Dichter „das seelische Klima", wie Doell[78] es nennt, das den Gestalten ihre Lebensluft bietet.

Eng zusammen mit der genauen Milieuschilderung hängt die genaue Personalbeschreibung. Wie weit die Dichter

darin gegangen sind, mögen einige Beispiele belegen. Wir können uns vorstellen, daß es nicht immer leicht ist, die Rollen im Sinne des Dichters zu besetzen. Hugo Tetzlaff kann wohl eine hellblonde Perrücke wählen und „den Anflug von Schnurrbart“ mit Hülfe des Farbentopfs markieren, aber die geforderten „grauen Augen und den massiven Quadratschädel“ muß er von Natur haben. Grete Tetzlaff hat einen „Zug von Schalkhaftigkeit, gedämpft durch Familienschwermut“ — ob wohl Halbe das „Familien“ betont haben will? Wie eingehend hat Hauptmann Frau Buchner und Frau Scholz („Friedensfest“) oder Rose Bernd, Christoph Flamm und seine Frau beschrieben! Flamms Organ ist „weich, ähnlich, als ob er früher einmal ein schweres Lungenleiden überstanden hätte“. Welches Stück man auch vornehmen mag, man findet stets eine Personalbeschreibung, daß sich ein Staatsanwalt ihrer in einem Steckbrief nicht zu schämen brauchte.

Die Anweisungen für den Schauspieler sind sehr ausführlich. Der Darsteller naturalistischer Charaktere erhält nicht nur genaue Anweisungen in Bezug auf sein Kostüm, sondern sogar für sein Spiel. Die eigne Initiative und künstlerische Interpretation wird ihm genommen. Er ist eigentlich nichts mehr als ein Glied eines Opern-Orchesters. Sollen wir Belege hierfür geben, so verweisen wir auf jede beliebige Seite eines naturalistischen Dramas. Jede Bewegung des Künstlers, jeder Stimmungswechsel, jeder Blick, alles und jedes ist vom Dichter vorgeschrieben worden.

Eine eigentlich dramatische Handlung kennt der Naturalismus nicht. Sein Drama stellt ein Stück Wirklichkeit oder Leben dar. Nun ist das Leben eine Kette von Begebenheiten, deren inneren Zusammenhang der religiöse Glaube wohl ahnt, den wir aber mit den Sinnen nicht erkennen können. Der naturalistische Dichter aber hat kein Recht, ein Stück Vorsehung zu spielen. Er darf keine planmäßige Handlung mit einem inneren Zusammenhang aufbauen, wie die früheren Dramatiker von den Griechen an es getan haben; er kann nur einen Zustand darstellen, ein Stück Leben zeichnen, wie es sich abspielt — nicht nach einer vorgefaßten Idee, sondern nach Maßgabe der bestimmenden Komponenten: der erblichen Anlage des Charakters und des Milieueinflusses. Die Charaktere verkörpern keine besondere Idee, sie sind nur Menschen, die handeln, wie sie müssen. Das naturalistische Drama besitzt keine zugespitzte Handlung, wie wir sie sonst gewohnt sind, sondern nur Zustandsschilderung.

Die Naturalisten können sich hierin nicht auf Ibsen berufen. Allerdings hat er auch in seinen Dramen nur wenig Handlung. Doch besteht ein himmelweiter Unterschied zwischen ihm und ihnen. Die Schürzung des Knotens liegt bei Ibsen schon vor Beginn des

Spiels. Das Drama selber bringt nur, wenn wir so sagen dürfen: die Explosion, das letzte Auswirken des Konflikts.

Von einer „Einheit der Handlung" kann man beim Fehlen der Handlung ja nicht reden. Die anderen Einheiten sind je nach Belieben beobachtet oder verletzt worden. Zustandsschilderungen bieten uns z. B. „Die Weber", „Vor Sonnenaufgang", „Familie Selicke", „Freie Liebe" u. a. m.

Die Art der Naturalisten, die Wirklichkeit abzukonterfeien, zeitigte bei ihnen einen Stil, den v. Hanstein[79] mit „Sekundenstil" benamt hat. Es fehlt ihnen die Gabe, in ein paar großen Zügen eine Situation zu zeichnen — ach nein, es war ja ihr Prinzip, alles haarklein zu berichten, selbst die kleinsten Kleinigkeiten. Achtundzwanzig Seiten kostet es Holz und Schlaf in „Papa Hamlet", uns zu schildern, wie der im Duell Verwundete stirbt. Das stellt die Geduld der Leser gewiß auf eine harte Probe!

Das naturalistische Drama stellt Stimmungsmenschen dar. Es liegt in der Auffassung vom Menschen als abhängig von der Umgebung begründet, daß die Charaktere, welche der Naturalist auftreten läßt, nicht von vornherein fertig sind, sondern sich unter den verschiedenen Situationen ändern. Und so können auch die Leser oder Hörer sich nicht sofort ein endgültiges Urteil über dieselben bilden. So sagt Benoist-Hanappier[80]: "Ni tout à fait sympathiques, ni tout à fait odieux, il leur arrivera d'être des deux tour à tour, nous forçant à modifier plusieurs fois de suite notre jugement, à brûler ce que nous avions adoré, et vice-versa. C'est le cas pour Loth, par example, qui perd notre estime après l'avoir conquise." Im „Friedensfest" läßt Hauptmann Wilhelm sagen: „Ein Mensch kehrt nicht nur jedem seiner Mitmenschen eine andere Seite zu, sondern er ist tatsächlich jedem gegenüber von Grund aus anders." (2. Akt.)

Gewiß stellt diese experimentelle Behandlung der Charaktere hohe Anforderungen an den Dichter. Sie hält das Urteil des Beobachters in der Schwebe und hält sein Interesse wach, aber sie beeinträchtigt seine Wertschätzung der Charaktere. Sie sind ja Stimmungsmenschen, deren Laune oder Stimmung sich mit jeder neuen Lage ändern mag oder muß. Man stellt sich Helden gerne anders vor! Doch Helden im alten dramatischen Sinn gibt es im naturalistischen Drama ja nicht mehr: keine Handlung, keine Konflikte, keine Helden. In „Weber" nimmt die ganze Bevölkerungsschicht die Stelle des Helden ein. Mit seiner Stimmungsidee trägt der Naturalismus der Nervosität seiner Zeit Rechnung.[81].

Unter allen Umständen verlangt aber der Naturalismus psychologische oder physiologische Folgerichtigkeit im Aufbau der Charaktere, ist doch die vom naturalistischen Geschlecht erhoffte Zu-

kunft geradezu die „Aera des psychologischen Verständnisses" genannt worden.[82] Der Dichter darf sich keine Willkürlichkeiten erlauben. Alles muß sich mit eiserner Konsequenz aus den obwaltenden Bestimmungs- oder Beeinflussungsfaktoren ergeben.

Das naturalistische Drama kennt keine Monologe. Das Spiel auf der Bühne soll dem wirklichen Leben möglichst genau entsprechen. Das ist Grundsatz der Naturalisten, und auf diesen Grundsatz hin verwarf Zola den Monolog, denn, betont er, die Menschen des Alltags reden nicht in Monologen und enthüllen sich nicht selber die Gedanken des Herzens. Darin hat er gewiß recht. Menschen, welche die Gewohnheit haben, vor sich hin zu reden, reizen zum Lachen. Es ist gewiß nicht das Normale, daß sie laut zu sich selber reden, und es ist gradezu absurd, von ihnen zu erwarten, daß sie uns im Monolog ihre geheimsten Gedanken enthüllen. Das tut ein Mensch höchstens im Affekt.

Schlisman[83] hat allerdings sehr stark für den Monolog gesprochen; er erklärt ihn für die Zwecke der Selbstenthüllung und Spielförderung für nötig und meint, der Naturalismus hätte trotz seiner Wirklichkeitsbestrebungen hierin, wenigstens bedingungsweise, der Konvention Konzessionenen machen können. Die Naturalisten haben sich anders zu helfen gewußt. Sie lassen eine zweite Person zugegen sein, welche sich aber stumm verhält. So z. B. im „Friedensfest". Wilhelms Rede im letzten Akt ist seiner Art nach ein Monolog, aber sie ist an den stummen Robert gerichtet und also doch der Form nach kein Monolog. Ähnlich verhält es sich mit Kramers Klage im 4. Akt von „Michael Kramer". Diese Lösung ist allerdings recht mechanisch, besser ist eine andere Weise: sie haben stumme Stimmungsszenen oder pantomimische Monologe, wenn wir sie so nennen dürfen, eingelegt, die sehr wirkungsvoll sind und die Erwartung aufs höchste spannen. Wir verweisen wieder auf das „Friedensfest", den 2. Akt. Es ließen sich manche andere Belege erbringen.

Das Prinzip der Naturalisten, natur- und wirklichkeitswahr zu sein, mußte auch ihre Sprache und Sprechweise berühren. Daß sie alles Gespreizte und Marinierte, jeden Theaterpathos ablehnten, versteht sich wohl von selbst. Sie erstreben reine Natur, und in ihrem Wahrheitseifer scheuten sie sich nicht, eine Sache beim rechten Namen zu nennen. Sie verschmähten es, „durch die Blume" zu reden. Weiter: es ist gewiß nicht gut denkbar, daß der Arbeiter, der gewöhnliche Mann — wenn's nicht ein Hans Sachs ist — sich in Reimen mit seinem Nachbar unterhält. Nein, die Prosa allein paßte für das Alltagsdrama — sagt Gottschall[84]: „Schon der Vers ist ein Protest gegen den Naturalismus." Lessing hatte die Prosa ja bereits eingeführt, aber jetzt mußte ihre Herrschaft eine uneingeschränkte werden. Mehr noch: dem All-

tagsmenschen steht nur die Alltagssprache. So finden wir in der naturalistischen Dichtung nicht nur die verschiedenen Dialekte: den schlesinger („Weber"), Berliner („Bieberpelz", „Ehre"), westpreußischen („Eisgang") usw., sondern auch die Vulgärsprache in all ihrer Derbheit. Jedem Menschen wird die seinem Stande, Alter, Geschlecht, Bildung entsprechende Sprache in den Mund gelegt. Die Sprache paßt sich genau dem Leben und seinen Verhältnissen und Situationen an. Daß die Naturalisten in ihren Ausdrücken oft etwas zu keck und burschikos und unnötig derb und deutlich waren, wollen wir nur andeuten. Sie wollten originell im Ausdruck sein und waren zum Teil noch — recht jung. Naumann hat kein unwahres Bild gezeichnet, wenn er sagt: „Aus dem Affekt, in dem sie leben, und in den sie sich steigern, dichten sie ihre affekt- und leidenschafterfüllten Werke . . . erfüllen sie ihre Sprache mit Pathos und Bewegung, lassen sie ihre Sätze abrupt sein vor Erregung und Empörung, fallen sie in Brüllen, Schrei, Stammeln, Raserei, und gefallen sie sich in wilden und bisher verpönten Kraftausdrücken, die den Bürger erschrecken, indem sie das Bildungsdeutsch perhorreszieren."[84a]

Ist die Technik des Naturalismus beeinflußt von seinem starken Wirklichkeitssinn, der durch den Geist der Wissenschaftlichkeit geweckt und genährt wurde, so machte sich andererseits in seiner Stoffwahl sein soziales Empfinden stark geltend.

Es schafft die Arme Leute Poesie. Gewiß war längst Diderots Grundsatz anerkannt: "Il n'y a rien de ce que se passe dans le monde, qui ne puisse avoir lieu sur la scène."[85] Warum sollte nicht auch das Leben kleiner Menschen künstlerischer Darstellung fähig und würdig sein? Ja, Schiller hat bekanntlich behauptet, daß wahre Größe aus einem niedrigen Schicksal nur desto herrlicher hervorscheine. Zola[86] ging noch über ihn hinaus mit seiner Behauptung: "Il y a plus de poésie dans le petit appartement d'un ouvrier que dans tous les palais vides et vermoulus de l'histoire." Er forderte für sich die ganze Welt. Und dem Naturalismus gebührt Dank dafür, daß er die Welt der kleinen Leute zu Ehren gebracht hat, wenn ihm auch nicht das ausschließliche Lob zukommt. Leider verleitete ihn seine sozialistische Neigung, daß auch er einseitig wurde. Er hatte nur noch Auge für das Kleine und Niedrige und Schmutzige und Häßliche, für die Armen und Unterdrückten. Müßte man ihm glauben, so gäbe es nur Not und Elend und Leiden in dieser untersten Schicht der Bevölkerung und nicht auch bescheidenes Glück, das jedem aus dem Gefühl treuer Pflichterfüllung erwächst. Jeder weiß doch wohl aus eigener Erfahrung, daß es auch unter den Ärmsten und Niedrigsten ganze Menschen gibt, die an Menschenwürde niemand nachstehen und zufrieden genug sind, ihre Hütte nicht mit einem

Palast vertauschen zu wollen. Doch der Naturalimus wollte das Alltägliche schildern, wie es sich in der unmittelbaren Gegenwart abspielt. Zum Alltäglichen gehört nicht ausschließlich das Leben der armen Leute, aber der Naturalismus stellte sich blind gegen einen großen Teil des wirklichen Lebens. Damit wurde er seinem eigenen Programm untreu. So erging es Zola und Hauptmann und Holz und durchweg allen Naturalisten. Wer sich nur aus ihren Schriften ein Bild von dem Kulturleben jener Zeit bilden wollte, würde irregeleitet werden.

Sie treiben Gesellschaftskritik. Ihre Vorliebe — wir wagen nicht, „Liebe" zu setzen — für die armen Leute wandte den Blick der Naturalisten gegen die oberen Klassen, unter denen Korruption der Sitten nicht selten war. Gesellschaftskritik hatte Ibsen in „Stützen der Gesellschaft" und „Wildente" geübt. Von ihm lernten es seine deutschen Jünger. Sudermann hat in „Ehre" und „Sodoms Ende" ein Bild moralischer Degeneration gezeichnet. Die Standesvorurteile werden in Schnitzlers „Vermächtnis" und Hartlebens „Rosenmontag" gegeißelt, der falsche Ehrbegriff in „Ehre" und in Schnitzlers „Freiwild" einer scharfen Kritik unterzogen. Hauptmanns „Weber" und „Vor Sonnenaufgang" zeigen uns die Reichen in ihrer Gewissenlosigkeit und brutalen Ausnutzung der Unteren.

Die soziale Kritik der Naturalisten schlug aber einen direkt revolutionären Ton an. So in den „Webern". Lienhard zeigte in seiner Tragödie „Weltrevolution" den Kampf der unterdrückten Volksmassen gegen ihre kapitalistischen Bedränger. Der geschichtlich gerichtete Karl Bleibtreu nahm als Hintergrund zu seinem „Weltgericht" die französische Revolution. Die Revolution ist der „Held". In wildem Chaos toben sich die menschlichen Leidenschaften aus, um einen Ausgleich herbeizuführen und das immanente Gesetz der Gerechtigkeit zu erfüllen. Auch die Farben zu Helds „Ein Fest auf der Bastille" sind der französischen Geschichte entnommen, aber das Stück hat eine Warnung an die Gegenwart: „Ihr Unterdrücker, zittert vor der Wiedervergeltung!" Held und Bleibtreu haben gewiß nicht ohne Absicht — wir sagen: begründete Absicht ihre Stücke auf Frankreichs Boden verlegt. Historische Themata gefallen den Naturalisten ja sonst eigentlich nicht, da sie wirkliches, selbst beobachtetes, zeitgenössisches Leben schildern wollen. Selbstschutz nötigte sie indessen zu dieser Einkleidung. Hauptmann aber hatte den Mut, ein Stück schweren deutschen Volkslebens, das der Weber in Schlesien, auf die Bühne zu bringen.

Wir haben dem Vorhergehenden bereits entnommen, daß der Naturalimus tendenziös gerichtet war. Damit sündigte er an seinem eigenen Prinzip, in objektiver Weise die Wirklichkeit

zu zeichnen, objektiv wahr zu sein. Er sah doch die Welt in einem ganz bestimmten Gesichtswinkel an. Ja, Boelsche, der Aesthetiker des Naturalismus, verteidigt dies. Er sagt[87]: „Ich fordere neben vollkommen scharfer Beobachtung eine bestimmte Tendenz. Man rede mir nicht davon, die realistische Dichtung müsse sich ganz frei machen von jeder Tendenz. Ihre Tendenz ist die Richtung auf das Normale, das Natürliche, das bewußt Gesetzmäßige." Wer wollte sie deswegen tadeln? Es ist nahezu unmöglich, daß der Dichter teilnahmslos bleibt. Auch Hauptmann ist es nicht gelungen[88] und seinen Kunstgenossen noch weniger.

Diese „Richtung auf das Normale" bedingt den lehrhaften Charakter. Ja, der Naturalismus ist ausgesprochen d i d a k t i s ch. Man mag dies im Sinne der älteren Aesthetik verwerfen. Vischer sagt[89]: „Die Kunst, das Schöne will ja nicht lehren, das ist der Wissenschaft, der Schule, der Predigt überlassen." Aber wir dürfen nicht vergessen, daß der Naturalimus diese Scheidelinie zwischen Kunst und Wissenschaft beseitigt wissen und die Kunst verwissenschaftlichen wollte.

Die Naturalisten betrachten sich ja als Naturforscher, die durch Beobachtung und Experiment das Leben in all seinen Verzweigungen erforschen wollen. Ihre Aufgabe ist es, ihren Befund mitzuteilen. So werden sie zu Lehrern. Zola spricht sich nach Schlismann[90] in einem Brief folgendermaßen aus: „Meine Romane sind immer mit einem höheren Ziel geschrieben, als dem, bloß zu unterhalten. Ich habe vom Roman, als einem Mittel zum Ausdruck von Gedanken, eine so hohe Meinung, daß ich diese Form gewählt habe, um der Welt zu sagen, was ich über die sozialen, wissenschaftlichen und psychologischen Probleme mitzuteilen wünsche, die den Geist denkender Menschen beschäftigen." Dies Belehrenwollen wurde auch auf das Drama übertragen, allerdings in einer charakteristischen Weise. Die Naturalisten haben es nicht darauf abgesehen, durch gute Vorbilder anzuspornen, sie gebrauchen mit Vorliebe die Abschreckungsmethode. Sie zeigen uns daher meist nur d i e N a ch t s e i t e n d e s L e b e n s.

Wir führen einige Beispiele an. Es werden besprochen: der Alkoholismus („Vor Sonnenaufgang", „College Crampton", „Familie Selicke"); Unwissenheit und tierische Verkommenheit („Macht der Finsternis"); die Sünden der Gesellschaft („Sodoms Ende", „Ehre", „Freiwild", „Wildente", „Volksfeind" usw.); die Geschlechtsfrage: Pubertätsgedanke („Jugend"); die Frau in einem perversen Verhältnis zum Mann („Rosmerholm", „Hedda Gabler", „Puppenhaus", „Vor Sonnenaufgang", „Gabriel Schillings Flucht"); die unglückliche Ehe („Friedensfest", „Gespenster"); Frauenemanzipation („Rosmerholm", „Heimat"); das gestörte Verhältnis der Kinder zu den Eltern („Heimat"); erbliche

Belastung („Gespenster“, „Friedensfest“); Krankheiten aller Art, Wahnsinn in allen Stadien („Fuhrmann Henschel“, „Rosmerholm“, „Gespenster“, „Gabriel Schillings Flucht“, „Friedensfest); Selbstmord („Fuhrmann Henschel“, „Sodoms Ende“, „Hedda Gabler“, „Rosmerholm“). Es liegt gewiß in dem reaktionären und damit zunächst destruktiven Charakter des Naturalismus begründet, daß er nur für das Auge hatte, was ihm anormal erschien. Das ist zu bedauern. Der Naturalismus zeichnet damit ein falsches Weltbild und wird so infolge seiner Einseitigkeit unwahr. Glücklicherweise ist die Welt im Großen und Ganzen doch noch gesund und leiblich und geistig normal. Die Seelenzerrüttungen sind nur Folgen der Decadence, von der Millionen jedoch völlig unberührt sind. Wir müssen aber anerkennen, daß der Naturalismus den Mut hatte, Wunden am Volkskörper rücksichtslos aufzudecken. Gut — besser wäre es gewesen, wenn er auch ein Heilserum gefunden hätte.

In diesem Zusammenhang sei der Hinweis gestattet, daß die Naturalisten das sexuelle Problem in allen seinen möglichen Variationen fast übermäßig stark behandelt haben, wenn es auch Stücke gibt, in denen die geschlechtliche Liebe überhaupt keine Rolle spielt, z. B. „Weber“, „Biberpelz“, „Der rote Hahn“, „Eisgang“. Doch das sind Ausnahmen. Das Weib wird in jeder denkbaren Gestalt vorgeführt: als Dirne, als Bestie, als die unverstandene, unbefriedigte, vernachlässigte Frau, als Ehebrecherin, als Mörderin, nur nicht in dem Ehrenkleid keuscher Liebe. Es schwebt etwas Perverses, mehr oder minder stark, über den naturalistischen Frauengestalten. Beliebt ist das Thema der „dreieckigen“ Ehe. Die Dichter sind nicht prüde, und sie lassen es an Deutlichkeit der Sprache nicht fehlen. Es scheint sie zu kitzeln, uns erotische Szenen genau zu schildern. Dies alles drängt sich so hervor, daß man diesen erotischen Zug für einen besonderen Wesenszug des Naturalismus halten möchte. Doch wir glauben, daß es sich nur um Auswüchse handelt, um Entgleisungen junger Männer, denen noch die Dirne, die Kellnerin, das Studentenmädel die Frau repräsentiert, und denen die ehelich geheiligte Liebe noch unbekannt ist. Es wäre gewiß nicht gerecht, alle Naturalisten dafür verantwortlich zu machen, daß z. B. Max Halbe die freie Liebe proklamiert. Dies ungenierte, kraß deutliche Behandeln der Geschlechtsfrage hat den Naturalisten allerdings den Vorwurf der Immoralität eingetragen. Schlüpfriges und Obscönes findet sich vermutlich in den literarischen Werken aller Völker aller Zeiten, „doch, sagt Gottschall[91], der Unterschied der neueren Unzüchtigkeit von der früheren liegt darin, daß jene geheiligt wird durch eine Doktrin und verkündigt mit herausfordernder Renommage“. Das war eben die Folge ihrer einseitigen Erfassung des Wahrheitsprinzips.

Dieses fordert, daß alles wahr sei, was man sagt, aber nicht, wie sie es verstanden, daß man alles sagen müsse, was wahr ist.

Der Naturalismus hat nun einmal eine Vorliebe für das Häßliche. Man lese von ihm, was man will: das Häßliche drängt sich überall vor, und der Naturalist in seinem Wahrheitsfanatismus wehrt ihm nicht; er erspart uns selbst das Grausige nicht („Vor Sonnenaufgang"). Gewiß hat das Häßliche seinen berechtigten, seinen notwendigen Platz in der Kunst. Vischer sagt[92]: „Das Schöne nun öffnet seinem Todfeind, dem Häßlichen, mit Absicht die Türe, aber um ihn sofort zu überwältigen; der Teufel darf hinein, nur wird ihm das Horn abgebrochen; er muß dem Schönen dienen." Im Naturalismus aber wirft sich auf, was dienen sollte, als wäre es berufen zu herrschen. Das war sein großer Fehler. Ist es wahr, was Vischer sagt[93]: „Alles Häßliche wird uns erscheinen als eine Empörung gegen die Gesetzgebung des Schönen, als eine Revolution", so schließen wir, daß diese Vorliebe der Naturalisten für das Häßliche nicht bloß aus ihrer Wahrheits- und Wirklichkeitsliebe, aus ihren sozialen Tendenzen, sondern aus der reaktionären oder revolutionären Grundstimmung ihrer Seelen herauswuchs.

Und diese war pessimistisch. Es fehlt den Naturalisten etwas Wichtiges: der Humor, wie er aus gesundem Optimismus fließt. Das ist bedenklich; sagt doch R. Meyer[94]: „Realismus ohne Humor ist auf die Dauer so unerträglich wie Idealismus ohne Poesie." Die Naturalisten sind Pessimisten. Ihre Vorliebe für das Häßliche und ihre herbe, zersetzende Kritik mag ihren Grund haben in ihrem von Schopenhauer überkommenen Pessimismus und auch in der an Nietzsche genährten nervösen Doppelstimmung der Zeit, welche wie der Philosoph „Feste der jauchzenden, kraftüberschüssigen Gesundheit feiern wollte" und sich doch über ihre Unfreiheit nicht hinwegtäuschen konnte?[95] Wenn auch gelegentlich vom jauchzenden Morgenweckruf der Zukunft und vom Stolz auf die moderne Welt die Rede ist, so können wir uns doch nicht dagegen verschließen, daß ein weltmüder Ton sich durch die Gedichte der meisten Anthologie-Dichter, meist junger Männer, zieht.

Wilhelm Arendt gibt ihrer Stimme Ausdruck[95a]:

„Chaotische Brandung wild uns umtost;
Verzehrt von dämonischen Gluten,
Von keinem Strahl ewigen Lichts umkost
Müssen wir elend verbluten."

Auch Hauptmann bildet keine Ausnahme. Er besitzt Zeugenmut — das hat er z. B. mit seinem „Weber" bewiesen, aber keinen Kampfesmut, der siegesgewiß für eine Sache eintrtitt. Er ist überzeugt von der Gesetzmäßigkeit allen Geschehens. Wie kann er sich einreden, daß er den Natur und Gesellschaft beherrschenden

Kräften erfolgreich Widerstand leisten könne? (Promethidenlos, 1885).[96] Nicht Erlösung, nur Mitleid kann er denen entgegenbringen, deren Los er schildert.

Hauptmanns Lebensphilosophie trägt stark **deterministischen** Charakter. Er und seine Freunde glauben an keine wahrhaft freien Menschen. Ihr Kausalitätssinn, der sich an der Naturwissenschaft geschult hat, setzt für den Menschen eine eiserne Notwendigkeit. Sein Tun ist bestimmt durch zwei allmächtige Faktoren, deren Wirkung nicht durchbrochen werden kann: natürliche Anlage und Umgebung. Diesem Schicksal steht er ohnmächtig gegenüber. Wohl ist er von Natur gut, wie Rousseau ihn geschildert, und zum Glück bestimmt, aber die traurigen sozialen Zustände hindern ihn, seiner Anlage und seiner Bestimmung gemäß zu leben. Der Nietzsche Traum vom Übermenschen ist von den Naturalisten nicht geteilt worden. Ibsen, der nordische Recke, hat zwar versucht, an den Ketten zu rütteln. Er hat der Gesellschaft den Weg zur Selbsterlösung gezeigt, aber auch er ist an dem Gelingen verzweifelt.

Stark hervortretend ist der **irreligiöse** Charakter der Naturalisten. Es läßt sich erwarten, daß sie in ihrer revolutionären Opposition gegen die bestehende Gesellschaftsordnung sich auch gegen die Kirche, die äußerlich organisierte Glaubensgemeinschaft, wenden würden. Sie erscheint ihnen als Dienerin des Staates und der Gesellschaft mitverantwortlich für die Schäden, welche sie bekämpfen, so z. B. Ibsen. Ihr Dogmenzwang ist ihnen unerträglich. Doch ist es bei ihnen nicht bloß Feindschaft gegen die Kirche, sondern gegen die Religion überhaupt, offenbarte und natürliche. Der Glaube an einen persönlichen Gott war verbannt. Wenn auch z. B. Conrad in München der ultramontanen Presse erklärte, daß er für seine Person nicht auf dem Boden des Atheismus, sondern des Evangeliums stehe, so hat doch solch ein Bekenntnis wenig Gewicht, wenn er nach Hanstein[97] in geschlossener Mitgliederversammlung es also erklärte: „Die Lehren des großen Nazareners gelten ihm in einem viel weiteren Sinne als Richtschnur für die Betätigung der allumfassenden Menschenliebe und des furchtlosen Strebens nach Wahrheit. Ebenso gut könnte er ähnliche Stellen aus dem Talmud oder von den großen indischen Religionsstiftern entlehnen." Bleibtreu konstatierte nach Doell[98] geradezu irreligiöse Ideallosigkeit neben materieller Geistesrichtung als charakteristisch für jene Jahre gährender Entwicklung.

Das Wort von der Ideallosigkeit schließt aber nicht aus, daß die Naturalisten nicht nach einer sittlichen Dominante suchten. Da sie in der Diesseitigkeit aufgingen, so konnten sie dieselbe natürlich nicht bei einem transzendentalen Gott suchen, sondern

mußten sie aus den Ideen ableiten, welche nach darwinistischer Theorie und Philosophie Nietzsches das Weltall bewegten. Ibsen hatte das Recht der Persönlichkeit proklamiert. Bleibtreu verfocht das Recht der Kraft als sittliche Idee, Hauptmann durchbrach den Egoismus dieser Idee durch Betonung des Verantwortlichkeitsgefühl, z. B. Loths Rücksichtnahme auf seine event. Nachkommen. So erwächst die Ethik der Naturalisten aus ihrer Diesseitigkeitsphilosophie mit Ausschließung aller supranaturalen Elemente.

Dies sind die hauptsächlichsten Wesensmerkmale des Naturalismus, wie sie sich uns aus seinen Prinzipien, gemessen an den Werken seiner Jünger, ergeben haben.

Anzengrubers Realismus im Unterschied vom Naturalismus

Ist der Naturalismus eine Frucht seiner Zeit, und ist Anzengruber ein echtes und wahres Kind seiner Zeit, so ist es nur natürlich, daß auch er in diese geistige Strömung hineingezogen wurde. Wir werden nun versuchen, den im vorhergehenden Teil gefundenen Maßstab auf ihn anzuwenden, aber zunächst zeigen, was ihn als Nicht-Naturalisten legitimiert.

Die Naturalisten haben als ersten Grundsatz aufgestellt, die Natur in ganz objektiver Weise wiederzugeben, sie einfach zu kopieren oder — sit venia verbo — zu photographieren. Sie wollen die Natur wiedergeben, wie sie in Wirklichkeit ist, nicht wie der Dichter sie mit seiner Künstlerseele geschaut hat. Ein künstlerisches Um- oder Neuschaffen seitens des Dichters verwerfen sie.

Anzengruber hat schon im voraus in einem Brief an Dr. Julius Duboc vom 10. Oktober 1876[99] zu diesem Kunst-Programm Stellung genommen und es als unmöglich abgelehnt. Er schreibt, daß eine ganz eigentliche Zeichnung nach der Natur alles künstlerische Maßhalten, jede Komposition unmöglich machen würde. „Das Prinzip des krassen Realismus einmal aufgestellt, und alles Schaffen hat ein Ende. Es begönne statt des Verarbeitens des beherrschten Stoffes zu künstlerischen Gebilden ein Nachschreiben nach der Natur — wer hat die Hand dazu? — also ein Nachkritzeln, eine unbeabsichtigte Karrikatur, etwa der bekannte ‚Herr Lehrer' auf der Schultafel von Zeichentalenten des Dorfes ausgeführt."

In einem seiner Aphorismen[100] sagt er noch dieses: „Die Wirklichkeit ist nicht mit allen Künsten mit- und durcheinander darzustellen, und soll diese Wirklichkeit uns etwas lehren, so schälen wir ja auch aus dem Gewirre von Vorfällen nur eine Folge von wenigen heraus, einen Vorgang, den wir noch obendrein mit unserem Auge und von einem gewissen Gesichtspunkte betrachten.

Diesem Bilde der Wirklichkeit haben wir in Kunst und Literatur nachzukommen, das ist die Aufgabe, keine sonst."

Anzengruber hat damit die geforderte Wirklichkeitsphotographie der späteren Naturalisten, die neue Kunst, rundweg abgelehnt. Gewiß, auch er will volle Naturwahrheit, nur soll sie vom dichterischen Genius verklärt sein. So gehört er nicht zu den Naturalisten noch zu den Idealisten, sondern zu den recht eigentlichen Realisten, welchen Unterschied wir schon früher dargelegt haben.

Er hat seine Arbeitsweise in dem oben angezogenen Brief an Duboc selber dargelegt. Wir lassen ihn zu Worte kommen, da er sie uns selber am besten erklären kann. Er schreibt: „Ich meinerseits setzte mich hin und schuf meine Bauern so real, daß sie (der Tendenz wegen, die sie zu tragen hatten) überzeugend wirkten — nur so viel idealisiert, als dies notwendig war, um im ganzen der poetischen Idee die Wage zu halten. Ich habe mir zuerst den idealen Bauer konstruiert aus Hunderten von Begegnungen und Beobachtungen heraus und dann realistisch variiert nach all den gleichen Erfahrungen; ein eigentliches Studium hatte ich ihm nie gewidmet, ich faßte ihn mit einem Griffe. Ich behandle alle Charaktere so, ich nehme erst den Menschen, hänge ihm das Standeskleid um, und dann gebe ich ihm so viel von der gewöhnlichen lokalen Umgebung, als sich mit den künstlerischen Intentionen verträgt. Für die lokalen Verhältnisse und Umgebungen habe ich immer einen Blick gehabt, der das Nebensächliche, so breit es sich auch machen wollte, sofort aus dem Bilde ausschied und das Unscheinbare, das zierte, rasch ausfand und in das geeignete Licht rückte. Ich hatte als Knabe eine Zeitlang lebhaften Drang, Maler oder Bildhauer zu werden; als Schriftsteller verwebe ich das Nebensächliche, wo es der Treue der Schilderung wegen nicht umgangen werden kann, in die großen Züge des Gesamtbildes, und das unscheinbare Zierende bringe ich so bescheiden, wie es an sich ist, an passender Stelle zur Anschauung."

Dieser Brief gibt uns einen kurzen, aber ausreichenden Bericht von der Arbeitsweise des Dichters und dokumentiert den Unterschied zwischen ihm und den Naturalisten. Diese studieren den Menschen, laufen ihm nach, sammeln alle möglichen Beobachtungen, und aus ihren Notizen konstruieren sie mit dem kühlen Verstand ein Bild seines Charakters — Stück nach Stück. Anzengruber erfaßt seine Charaktere mit dem Herzen, „mit einem Griff", ohne alles klügelnde Abwägen. So schreibt er an Rosegger[101]: „Was das Unerklärliche meiner Produktionsweise betrifft, so bin ich mir selbst dahinter gekommen, daß ich als unruhiger Geist mit stets abspringender Phantasie immer und allezeit aus flüchtigen Begegnungen und wechselnden Bildern mehr An-

regung zog und bleibendere Eindrücke gewann, als im ständigen öfteren Verkehr und dauernder Umgebung." Ja, der unruhige Geist mit der lebhaften Phantasie eignet sich schlecht zum kühl wissenschaftlichen Sezierer und Experimentierer und Addierer. Wir können uns nicht gut vorstellen, daß er mit Notizbuch und Bleistift wie ein Detektiv seinen Menschen nachschliche. Dieses sezierende Beobachten ist nicht seine Art und ist bei seiner Konzeptionsgabe auch nicht nötig.[102] Er ist ein Mann der Intuition. Es war ihm überhaupt nicht in erster Linie darum zu tun, naturwahr zu sein. So entgegnet er Rosegger: „Ich bin nicht dafür vorhanden, daß ich naturwahre Bauerngestalten mache, sondern ich schaffe Gestalten, wie ich sie brauche, um das darzustellen, was ich darzustellen habe."[103]

Die Naturalisten geben die ganze lokale Umgebung, denn selbst die kleinsten Kleinigkeiten haben ja Einfluß auf das Wesen des Menschen. Sie fassen eben sein Wesen als eine rein mechanische Größe, eine Additionssumme, auf — Anzengruber als Einheit. Anzengruber läßt getrost fort, was sich nicht mit seiner künstlerischen Intention verträgt. Die Naturalisten wollen und dürfen uns mit dem Nebensächlichen nicht verschonen, eben seiner determinierenden Bedeutung wegen. Ihnen ist ja nichts nebensächlich. Anzengruber dagegen ist es um die großen Züge des Gesamtbildes zu tun; das Nebensächliche und Unscheinbare erhält dann nur Platz, wenn es die Intention des Dichters verlangt.

Der große Unterschied zwischen ihm und den Naturalisten besteht darin, daß sie nach der Natur schaffen, während es ihm gegeben ist, wie die Natur zu schaffen. Sein Dichtergenius erkennt den ganzen Menschen bis auf den Grund der Seele „mit einem Griff", und aus der Totalität dieses Wesens heraus läßt er ihn reden und handeln und sein. Gewiß, das setzt feines psychologisches Verständnis voraus. Keiner seiner uns bekannten Briefe verrät, daß er sich besonderen psychologischen Studien hingegeben habe, aber in der vorhin angeführten Stelle sagt er uns, daß er sich im persönlichen Kontakt mit Menschen die nötigen Kenntnisse erworben. Allerdings kam ihm ohne Frage seine besondere Sehergabe, wenn wir sie so nennen dürfen, zur Hülfe. Weil nun der Dichter von der Gestalt, der sein Geist Leben gegeben, voll und ganz erfüllt ist, und weil sein Geist volles, wahres Leben atmet, so kommt es, daß seine Charaktere trotz des idealisierenden Einschlags naturwahr sind.

Das Leben, welches er schildert, entspricht der vollen Wirklichkeit. Wir nehmen an, daß niemand, der Anzengrubers Stücke kennt, diesen Satz bestreitet; wir werden übrigens später noch einmal darauf zurückkommen. Anzengruber will in allen Stücken wirklichkeitswahr sein. So bittet er Rosegger[104], ihm die Tracht

der Gebirgsbäuerinnen im Detail zu beschreiben. Doch ist er weit entfernt von der Nichts-als-die-Wirklichkeits-Theorie der Naturalisten, die auch das Unschöne und Häßliche, ja, dieses mit Vorliebe, zeichneten. Seine künstlerische Anlage, wie er in dem angezogenen Brief gesteht — wir sagen: sein Schönheitssinn, bewahrte ihn vor dem Häßlichen, ja, selbst Nebensächlichen und damit Störenden. Sein Künstlerauge sieht die großen Züge des Gesamtbildes.

Wir glauben durch den Brief des Dichters an Duboc den Beweis erbracht zu haben, daß seine realistische Weise in Bezug auf Erfassung der Wirklichkeit nichts mit den Naturalisten gemein hat. Als er jenen Brief schrieb, stand er auf der Höhe seines Schaffens, und der Beweis, daß er seine Weise später geändert habe, wird schwer zu erbringen sein. Auch der etwaige Hinweis, daß er hier oder da an seiner dargelegten Art gesündigt habe, würde nur an seinem Können, aber nichts an seinem Wollen, seinem Kunstprinzip, etwas ändern.

Dramatischer Aufbau

Bei den Naturalisten gibt es keine dramatische Handlung. Ein Drama ist ihnen ein Stück Leben, und das Leben ist eine Reihe von Geschehnissen, die zwar nicht ohne gewisse Motivierung einander folgen, die aber nicht im voraus geplant sind.

Anzengruber indessen gibt Handlung in seinen Stücken. Allerdings muß hier gleich konstatiert werden, daß ihm die äußere Handlung meist nicht die Hauptsache ist. Sie soll ja nur den Charakteren Gelegenheit geben, sich auszuwirken. Er, der große Herzenskünder, zielt auf Charakterdarstellung. Das kann durch Schilderung oder Beschreibung geschehen oder durch Umsetzung in Leben. Anzengruber wählt die letztere Weise[105], wenn auch nicht ausschließlich. So hat er in „Brave Leut' vom Grund" uns in den drei Akten, die nur durch die auftretenden Personen zusammenhängen, drei Bilder gezeichnet, in denen uns ein Frauencharakter in drei verschiedenen Phasen der Entwicklung vorgeführt wird. Das beweist nur unsere Behauptung, daß es dem Dichter vornehmlich auf Charakterzeichnung ankommt. Er führt uns seine Charaktere vor in Wort und Tat. Dazu dient ihm die dramatische Handlung, und diese überläßt er nicht dem Zufall oder, wenn dieses Wort dem Naturalisten anstößig ist: experimentellen Prämissen. Nein, er plant sie.

Wir dürfen es uns erlassen, Kompositionsfehler zu besprechen, welche Anzengruber offenbar in verschiedenen Stücken gemacht hat. Es tut der Größe unseres Dichters keinen Abbruch, wenn man sagt, daß er sich zuweilen an den Gesetzen dramatischer Technik versündigt habe. Es ist wahr, der Aufbau ist nicht immer straff genug. Der Dichter trug darin der Gewöhnung seines

Publikums Rechnung, und andererseits legte er ja den Hauptnachdruck auf die Charakterzeichnung. Die oft langen Expositionen, die Gesangseinlagen, die Episoden mögen mit Recht vom Standpunkt des modernen Dramas beanstandet werden. Doch etwaige Fehler des Dichters interessieren uns in diesem Zusammenhang nicht; wir wollen nur nachweisen, daß der Aufbau seiner Dramen von dem der Naturalisten differiert, und wir wählen dazu jene vier Stücke, in denen er sich „zu vollendeter Meisterschaft" emporgeschwungen hat[106]: „Die Kreuzelschreiber", „Gwissenswurm", „Viertes Gebot" und „Stahl und Stein".

„Die Kreuzelschreiber". Die Grundldorfer haben im Streit um das Unfehlbarkeitsdogma an Doellinger eine Adresse gerichtet, „um dem alten Herrn z'zeigen, daß er nit allein steht und streit, daß wir zu ihm und unsern alten Glauben halten", um ihm Dank zu sagen „für sein recht Wort zur rechten Zeit". Die Zwentdorfer schließen sich ihnen an und setzen ihre „drei Kreuz" unter das Schriftstück. Das mißfällt den Priestern. Durch strenge Vermahnung bestimmen sie die beichtenden Frauen, den Männern die eheliche Gemeinschaft zu verwehren, bis sie ihre Unterschrift zurückgenommen. Zur Buße sollen die Männer gar eine Pilgerfahrt nach Rom unternehmen. Im Dorf herrscht große Not. Der Altlechner ist zwar froh, auf so gute Manier von Hause fortzukommen, den alten Brenninger aber treibt's in den Tod. Anton Huber hat als Erster die Adresse unterschrieben; er ist auch der Erste, den seine junge Frau Josepha wankend macht. Ihm folgen die Andern. Aber die Buße muß noch geleistet werden. Auf den Rat des Steinklopferhans machen sich die Männer zur Pilgerfahrt bereit. Er versteht es aber, der Josepha die Schwierigkeit, die Wirtschaft allein zu führen, zum Bewußtsein zu bringen und ihre Eifersucht zu erregen. Die jungen Dirnen hätten bereits einen Jungfernbund geschlossen und würden die Männer begleiten. Des Anton werde sich die Liesel, die Kellnerin, als Bußschwester besonders annehmen. Das genügt. Josepha muß zwar den Anton erst noch ein wenig betteln, aber sie siegt. Der Altlechner muß ohne die anderen Männer nach Rom pilgern.

Seitdem der Grillhofer im „Gwissenswurm" vor einem halben Jahr der Schlag gerührt hat, ist er „neema der alte". Das Essen „schlagt eh nix mehr an". Das Heu — „es riecht frei, daß eins umfallen könnt vor Gutheit" — interessiert ihn nicht mehr, nur „'s himmlische Heu, wovon geschrieben steht: ‚Der Mensch welkt dahin wie Heu.'" Doch es ist eigentlich nicht der Schlaganfall, der ihn so elend macht. Es ist sein Schwager Dusterer, der ihn „zu dem bußfertigen Wesen hinzerren" will, nicht weil ihm am Seelenheil des Grillhofer etwas liegt. „Ka Red, meinst net selber, daß er sich zutatig macht, weil er glaubt, es könnt die ganz

Hinterlassenschaft an ihm falln?" Dusterer ist ein scheinheiliger Patron, der mit seinen Sprüchen den Schwager bewegen will, aus „Frummhaftigkeit und Reuhaftigkeit" den Armen, d. h. dem Dusterer, seinen Hof zu verschreiben. Er quält ihn mit der Erinnerung an die Ries-Magdalen, die Magd, mit der Grillhofer vor 25 Jahren ein Kind gehabt. Mutter und Kind sind in die „siedige Höll" gefahren; Dusterer hat sie noch letzte Nacht im Traum in der Glut sitzen sehen. In Wirklichkeit sitzt die Ries-Magdalen als Bäuerin an der „Kahlen Lehnten" und regiert Mann und Kinder mit eisernem Zepter. Ihr uneheliches Kind, Horlacher-Lies genannt, ist von einer Tante aufgezogen und wird jetzt zum ungekannten Vater geschickt: einschmeicheln soll sie sich ein wenig. „Aber kein Red, dös tu ich net." Sie ist ein grader, ehrlicher Charakter, voller Leben — „frei kugeln möcht ich mich im Heu" — klug und witzig — der Wastl erfährt's. „Erbschleichen" soll sie beim Bauer. Sie sagt es ihm frei heraus. Er bedeutet ihr aber, daß sie zu spät gekommen. Morgen will er in die Kreisstadt, um dem Schwager seinen Hof verschreiben zu lassen. Aber sie werden gute Freunde, der Alte und das Mädchen, und scheiden mit dem beiderseitigen Wunsch auf Wiedersehen. In seinem Eifer, sich das Erbe zu sichern, da ja gerade wieder Gefahr auftaucht, ersinnt Dusterer die Lüge, seine Schwester, Grillhofers Frau, hätte gewollt, daß ihr Mann zur Sühne für seinen Fehltritt das Seine in der Familie, d. h. in Dusterers Händen, lasse. Grillhofer wird stutzig; er weiß, daß es eine Lüge ist. Der Fuhrknecht Leonhard taucht auf, um mit Dusterer Geschäfte zu erledigen. In seiner Trunkenheit verrät er Grillhofer, daß Dusterer durch ihn Nachforschungen nach der Ries-Magdalen habe anstellen lassen, und daß seine Nachforschungen erfolgreich waren. Grillhofer läßt sofort anspannen, um nach der „Kahlen Lehnten" zu fahren. Sein Empfang dort von seiten der Bäuerin gleicht dem Gewitter, das am Himmel steht. Die Bäuerin will nicht mehr an die alte Geschichte erinnert werden, die schon so weit zurückliege, daß sie garnicht mehr wahr sei. Grillhofer weiß, daß er sich wegen der Magdalen keine Gewissensbisse mehr machen braucht. Aber wo ist sein Kind? Die Bäuerin weiß es nicht. Er kehrt nach Hause zurück. Unterdessen ist Liesel von der Tante zum Grillhofer zurückgeschickt. Sie bringt ihm einen Brief, der klar besagt, daß sie sein Kind ist. Die Intrigue Dusterers ist aufgedeckt. Der Bauer hat sein Kind und der Wastl eine Braut.

Im „Viertes Gebot" führt uns Anzengruber zwei oder, wenn wir die kleine, des Kontrastes wegen jedoch wichtige Rolle des Hauses Schön besonders rechnen, drei verschiedene Handlungen vor, die sich aber so eng mischen, daß sie den einen Grundgedanken, die Erziehung und ihre Folgen, nur von verschiedener Seite

pointieren. Der Dichter hat den Gedanken der Zusammengehörigkeit ausgesprochen, wenn er Hedwig zu Josepha sagen läßt: „Ob an einen oder an mehrere, wir sind ja doch zwei Verkaufte“ (IV, 3).

Das Ehepaar Schön freut sich der bevorstehenden Heimkunft seines „hochwürdigen“ Sohnes. In stolzer Elternfreude erzählen sie ihrem Dienstherrn Hutterer, mit welch schweren Opfern sie dem Sohn das Studium ermöglicht. In jovialer Weise sagt Hutterer, der junge Priester solle seine Tochter Hedwig kopulieren. Der Hinweis auf die bevorstehende Hochzeit reißt die Mutter Schön zu der unbedachten Bemerkung hin: „Jesses, wenn sich am End gar die jungen Leute kriegen sollten, das wär schön.“ Sie denkt dabei an Hedwigs Klavierlehrer Frey, während Hutterer seine Tochter mit dem reichen Stolzenthaler verkuppeln will. Es kommt zu einer erregten Auseinandersetzung mit seiner Frau, dem Lehrer und der Tochter. Als gar noch der junge Priester den Gehorsam gegen die Eltern betont, ist das Schicksal Hedwigs besiegelt. Sie ist zu schwach, um mit Frey, wie er vorschlägt, zu fliehen. Sie fügt sich, kann sich aber von Freys Briefen noch nicht trennen. Der junge Stolzenthaler muß nun als neugebackener Bräutigam seine Beziehungen mit Josepha abbrechen. Sie wird öffentliches Gut. Ihr Bruder Martin wird zu den Soldaten eingezogen und bekommt Frey, der wieder zum Militär gegangen, als Feldwebel. Ein Jahr vergeht. Hedwig bekommt ein Kind, dem aber die Sünde des Vaters zum Verderben wird. Sie ist tief unglücklich. Martin gefällt das strenge Soldatenleben recht wenig; sein Grimm richtet sich vor allem gegen seinen Feldwebel Frey. Der alte Schalanter ist ganz zum Tagedieb geworden. Er und Martin überhören eines Tages ein zufälliges Gespräch zwischen Hedwig und Frey. Sie will ihm an einem bestimmten Platz seine Briefe zurückgeben. Dies beschließen Vater und Sohn gegen Frey auszunutzen und sich für ihr Geheimnis eine Belohnung oder Schweigegeld von Stolzenthaler zu sichern. Der Höhepunkt der Handlung ist erreicht. Stolzenthaler findet die Briefe, deren Vorhandensein ihm verraten ist. Hedwig verläßt ihn. Vater und Sohn Schalanter treffen jetzt statt mit Hedwig an dem bestimmten Platz mit Frey zusammen. Ein Streit erfolgt, und Martin erschießt seinen Vorgesetzten. Er ist der Todesstrafe verfallen. Hedwig wird ihrem Kind bald in die Ewigkeit folgen, und die andere Verkaufte, die allerdings nicht verkauft wurde, sondern sich selbst verkauft, Josepha, wird in der Schande sterben.

Die Katastrophe mag überstürzt sein; Martin, welcher Frey gegenüber für die Ehre der Familie eintrat, aber sonst den Vater anschreit und gar bedroht, mag mit Unrecht den Heiligenschein des

Märtyrers tragen — diese Mißgriffe ändern nichts an der Tatsache, daß das Stück eine festgefügte Handlung bietet.

In „Stahl und Stein" mögen uns die verschiedenen epischen Erzählungen (z. B. I, 6; III, 2) und das fast gewaltsame Zusammentreffen der Ereignisse stören, aber, abgesehen davon, geht die einfache Handlung schnell voran. Der neue Bürgermeister Eisner will ein strenges Regiment führen. Die Alten stimmen ihm zu, die Jungen blicken bedenklich in die Zukunft und gehen dem neuen Herrn möglichst weit aus dem Weg. Der Tonerl, welcher wegen seiner Armut und seiner Militärpflicht mit der Zenzi nicht ehrlich zusammenleben kann, und der Einsam, der als Einsiedler sich im Gemeindegebiet eingenistet hat, sollen die Hand des Gestrengen zuerst fühlen. Beide erhalten eine Vorladung — Einsam, nachdem er mit Eisner, der ihm zunächst noch gütlich zuredet, einen Streit gehabt. Da er sich nicht freiwillig stellen will, beordert der Bürgermeister die Gendarmen, ihn, wenn nötig, mit Gewalt einzuliefern. Trotz treuer Warnung schickt der Ortsgewaltige die Gensdarmen hinauf in die Höhle des Burschen. Dieser verteidigt sich, verwundet den einen und wird selber von dem andern tötlich getroffen. Der vorgefundene Geburtsschein ergibt, daß der Einsam des Eisner unehelicher Sohn ist.

Diese vier Stücke sind wohl Beweis genug, daß Anzengruber uns nicht bloß Bilder aus dem Leben, Wirklichkeitsabschnitte, geben wollte und gegeben hat, sondern eine wohl bedachte, fest gefügte Handlung mit Konflikt und Katastrophe und nicht bloß nach Weise der Naturalisten ein Resultat. „Scharf und knapp spitzen sich die Ereignisse bei ihm zu, um zu gewaltsamen Konflikten oder versöhnlichem Abschluß zu kommen", urteilt Sanders.[107] Selbst eine reichlich breit angelegte Erzählung wie z. B. die des Großknechts im „Meineidbauer" (I, 2) wirkt nicht störend, weil der Dichter aus ihr direkt den Auftakt für die Handlung des Stückes nimmt.

Anzengruber hatte als Realist keine prinzipiellen Bedenken wie die Naturalisten, den Monolog in seinen Dramen zu verwenden. Buechner[108] hat die Monologtechnik des Dichters kritisch untersucht und kommt allerdings zu dem Schluß, daß sie „eine recht schwache" sei. Sittenberger[109] sagt: „Man muß bekennen, daß er darin bisweilen etwas gar zu bequem verfährt." Wenn das auch der Fall ist, und wenn Anzengruber wiederholt den Monolog gebraucht, um gewisse Verlegenheitspausen auszufüllen, anstatt wie die Naturalisten hier einen pantomimischen Monolog einzuführen, so bringen seine Stücke doch auch Monologe, die völlig existenzberechtigt sind, d. h. Monologe, die in die Entwicklung des Stückes ein neues Moment bringen, z. B. in „Pfarrer von Kirchfeld", III, 2, den Entschluß Annerls; Mathildes Ent-

schluß in „Die Tochter des Wucherers", IV, 3; Hedwigs Entschluß in „Das vierte Gebot", II, 10 — oder Monologe, welche das gesteigerte Gefühl zum Ausdruck bringen, z. B.: „Elfriede", II, 2, da Elfriede die Nachricht durch Dr. Knorr erhalten, oder „Pfarrer von Kirchfeld", II, 3, wo Hell sich dem Zauber der Gegenwart Annerls hingiebt. Daß der Dichter dieses Selbstgespräch vom Wurzelsepp belauschen läßt, erinnert ein wenig an die spätere Weise der Naturalisten, welche während des Monologs eine zweite Person zugegen sein lassen. Doch mag sich Anzengruber auch zuweilen in seiner Monologtechnik vergriffen haben, wir konstatieren hier nur die Tatsache, daß der Monologe in seinen Stücken nicht wenige sind, und daß er sich hierin von den Naturalisten unterscheidet.

Charakterzeichnung

Grundlegend für die Frage nach der Charakterdarstellung ist die andere Frage: Wie sieht der Dichter den Menschen an? Hält er ihn für sittlich frei und damit für fähig zur Selbstentscheidung und verantwortlich für seine Entscheidung, oder ist ihm der Mensch sittlich gebunden, bestimmt durch gewisse Faktoren, über die er keine Gewalt hat? Die Naturalisten hielten am starren Determinismus fest. Auf Grund der mit Darwin aufgekommenen Vererbungstheorie und der Milieutheorie proklamierten sie die Unfreiheit des Menschen. Er ist das, wozu Vererbung und Umgebung ihn prädestinieren. Mit dieser Doctrin gingen sie noch weit über das hinaus, was die orthodoxeste Kirche je gelehrt. Von einer Charakterentwicklung von innen heraus konnte unter diesen Umständen nicht die Rede sein, sie konnte nur von einer gründlichen Milieuänderung zu erhoffen sein. Die eigentliche Psyche des Menschen war ganz übersehen worden. Die Naturalisten konnten nur Stimmungsmenschen schaffen, deren Nerven unter jedem neuen Milieueinfluß vibrierten.

Wenn wir auch später nachweisen werden, daß Anzengruber die Vererbungs- und Milieutheorie gekannt hat und — Milieu im sozialen und nicht physikalischen Sinne — hat gelten lassen, so dürfen wir doch nicht sagen, daß er in dieser Theorie allein die Erklärung für die Differenz in den Charaktereigenschaften der Menschen gesehen hat. Nein, Anzengruber glaubt noch an ein Etwas — nennen wir's Seele oder besseres Ich oder noch anders — im Menschen, das frei und der Entwicklung fähig ist, ein Etwas, das als sittliche Macht das Tun der Menschen kontrolliert. Die Menschen sind ihm keine Automaten, die auf einen gewissen Druck oder Einfluß hin in wissenschaftlich genau festgelegter und vorher bestimmbarer Weise mechanisch agieren. Nein, sie sind frei. Sie folgen — oder folgen gelegentlich auch nicht — einem

inneren ethischen Gesetz, dem ewigen Sittengesetz, gegen das ein Verstoß gleich drückend und quälend sich heimzahlt, „ob er nun von dem Gläubigen als Sünde oder von dem Glaubenslosen als Schuld empfunden wird.“[110] Dieses Gesetz mag sich in ein religiöses Gewand kleiden oder sich ohne religiöse Einkleidung äußern; es mag ins Bewußtsein des Menschen treten oder nicht; es mag sich einfach, selbst roh, äußern, jedenfalls ist es da und bringt sich im Willen und Geschick des Menschen zur Geltung. Ist es einmal verdunkelt, so drängt es sich immer wieder durch und wirkt richtend oder leitend auf den Menschen ein.

In diesen sicheren Grund des sogenannten Gewissens senkt Anzengruber seine Konflikte. Müßten wir Belege geben, so könnten wir alle seine Stücke aufzählen. Weil diese natürliche Moral ein Gemeingut aller Menschen ist, wie schon Paulus Röm. 2, 14 ff. ausführt, so wirkt Anzengruber nicht nur allgemein überzeugend, sondern stimmt auch zu großem Ernst, dem man sich selbst in seinen Komödien, z. B. „Gwissenwurm“, kaum entziehen kann.

Müssen wir noch erst dartun, daß er sich hierin vorteilhaft von den Naturalisten unterschied? Sie suchten — das muß man ihnen zum Lob nachsagen — nach einer sittlichen Norm, aber sie tasteten und fanden nicht. Sie wollten die ewigen Gesetze der Moral mit den Anschauungen und Forderungen der launischen Zeit in Einklang bringen, und das bedeutete zum mindesten eine Umwertung der ethischen Begriffe und mochte auf eine völlige Auflösung aller ethischen Werte hinauslaufen. Sie experimentierten — Anzengruber stand auf festem Grund und Boden und auf sicherer Höhe mit gesunder ethischer Luft.

Weil Anzengruber einer festen sittlichen Norm folgte, so haben seine Charaktere etwas Grades und Gediegenes an sich. Sie sind ein Abbild seiner selbst. Wenn andererseits die Tendenz des Stückes eine Intrigue nötig macht, dann verliert der grade und aufrichtige Dichter gewiß sofort den Halt; er wird unsicher und verirrt sich, weil er eben dem graden Zug seines Herzens nicht folgen kann. Dies ist z. B. der Fall in „Die Tochter des Wucherers“ und ’s Jungfergift“ .

Anzengruber, der große Charakterzeichner — Richard M. Meyer[111] sagt geradezu: „Die psychologische Vertiefung hat erst Anzengruber in das Volksstück gebracht“ — beschränkt sich nicht darauf, uns zu schildern, wie ein Charakter sich in einer gewissen dramatischen Lage verhält, er zeigt uns mehr als nur Stimmungsmenschen. Der Aufstieg und der Ausgleich des Konflikts, der sich nach seiner Art mehr in innerer als in äußerer Handlung vollzieht, bedingt ein Anpassen resp. Nicht-Anpassen des Charakters an die sittliche Norm, bedingt also ein Werden, ein Sich-entwickeln des Charakters. Allerdings dürften die Naturalisten

das auch von ihren Personen sagen. Doch ist es ein großer Unterschied zwischen ihnen und Anzengruber. Ihre Charaktere entwickeln resp. verändern sich gemäß des äußeren Einflusses, den die Umgebung auf sie ausübt, Anzengrubers Charaktere entwickeln sich infolge eines Gewissenskonfliktes von innen heraus einer sittlichen Norm entgegen.

Solche Entwicklungen oder Wandlungen vollziehen sich in vielen der Anzengruberschen Stücke. Man denke z. B. an „Elfriede", wo Gustav Wellenberg ein ganz anderer Mensch wird und mit seinem früheren Leben bricht; oder an Liesel Hübner, die Trutzige — Martin kann die Veränderung nicht fassen: „Schau mal, du hast ja a a zweites Maulwerk" (III, 4). Der Einsam reicht dem Vater zur Versöhnung die Hand: „'s soll a gelten, für was d' halt sonst willst", und der Vater sinkt als ein neuer Mensch auf die Bahre seines Sohnes (III, 11). Grillhofer, der Hypochonder, lernt von seiner Tochter wieder das Fröhlichsein, der Wurm in seinem Gewissen ist tot. Ja, selbst Martin und Josepha Schalanter machen eine gewisse Wandlung durch: sie sind ja nicht in erster Linie durch eigne Schuld, sondern zumeist durch die ihrer Eltern auf die verkehrte Bahn geraten. Bei dem jungen Mörder kommt das Gefühl eines verfehlten Lebens zum Durchbruch. Josepha bleibt zwar auf ihren bösen Wegen. Johann ist kein Mann mehr für sie: „Behaolten S' mich im Andenken, aber schaun S' mer net nach, mich tät's nur schenieren und Ihnen machet's kein Freud. Wenn S' aber amal hören, daß ich gestorbn bin, dann kommen S' zu meiner Leich, — gewiß — damit doch **ein** ehrlicher Mensch dabei ist . . ." (III, 3). Das neue Leben ist geweckt, aber kann nicht mehr zum Durchbruch kommen, weil Josepha schon zu tief gesunken ist. Diese Beispiele mögen genügen.

Anzengruber hat auch von seinem unveräußerlichen Recht als Mensch, Fehler machen zu dürfen, in der Charakterzeichnung gelegentlich Gebrauch gemacht. Wir sagten schon früher einmal, daß ihm intrigante Charaktere nicht liegen. Auch wenn die Tendenz sich einmal mehr hervordrängt, als es sonst seine Weise ist, wie z. B. in „Der Fleck auf der Ehr", steht Anzengruber nicht auf der Höhe seines Schaffens. Tendenz und natürliche Darstellung vereinigen sich eben nur schwer. Noch eine Schwäche müssen wir erwähnen. Es gelang ihm nicht, Salonmenschen zu zeichnen, wohl weil es ihm hier infolge seines Werdeganges und seiner sozialen Lage an eigner Beobachtung fehlte und Nachahmung nicht genügte. Doch der Nachweis solcher Fehler liegt nicht im Rahmen unseres Themas. Wir wollen hier nur nachweisen, daß die Darstellung seiner Charaktere wesentlich von der der Naturalisten verschieden ist.

Infolge der Sezier-, Experimentier- und Addiermethode des Naturalismus stellt der von ihm geschaffene Charakter eine Summe von Eigenschaften dar; er hat darum etwas Fließendes an sich, so daß der Beobachter vielleicht genötigt ist, sein Urteil wiederholt zu ändern. Die einzelnen Komponenten erscheinen ja erst nach und nach. Weil Anzengruber aber aus der Natur heraus schafft, und wie die Natur schafft, so stehen seine Charaktere von vornherein als eine Einheit vor seinem geistigen Auge; darum sind seine Charaktere, abgesehen von einigen Mißgriffen, die wir besonders andeuteten, stets psychologisch richtig. So konnte ihm z. B. das höchst komplizierte „Meisterstück realistischer Gestaltung"[112] gelingen, Anna Birkmeyer im „Pfarrer" zu zeichnen.

Sie liebt den Pfarrer mit reinem, warmem Gefühl, wie ein Weib den Mann liebt, in keuscher Scheu, ohne sich des sinnlichen Einschlags bewußt zu sein. Das bewahrt ihr die Naivität und schützt sie vor Koketterie ihrem Geliebten gegenüber. Aber sie ist doch auch durchaus nicht naiv; wäre sie es, so würde ihrem Handeln der heroische Schmelz fehlen. Man beachte, wie ihre weibliche Eitelkeit sich freut, außer dem „brav und klug" auch das „schön" aus des Pfarrers Mund zu hören. Sie will dem Geliebten begehrenswert sein und freut sich, daß sie es ist. Nein, sie ist nicht einfältig. Nun muß sie ihrer hoffnungslosen Liebe entsagen, obgleich sie sie erwidert weiß. Sie kann es, trotzdem es „zentnerschwer auf ihr liegt", sie kann es ohne jede tragische Pose und jedes sentimentale Selbstmitleid, weil ihrer reinen Liebe die Ehre des Geliebten höher steht als alles eigne Wünschen: „weil ich um dich alles, alles ertragen hätt, nur kein Fleck auf deiner Ehr'!" Im Namen dieser Liebe darf sie dem Pfarrer zurufen: „Du mußt das Deine tragen . . . du mußt!" Annas Natur ist ungemein kompliziert, und nur einem Dichter, der in tiefster Seele zu lesen verstand und miterlebte, konnte es gelingen, ihr zu jeder Zeit gerecht zu werden, so daß sie sich stets selbst treu blieb.

In Bezug auf den Meineidbauer urteilt R. M. Meyer[113], daß nicht viele Charaktere in der deutschen dramatischen Literatur an psychologischer Tiefe, an Rundheit, an sicherer Gegenwart ihm gleichkämen. Aus dem Charakter entwickelt sich seine Sünde, aus dieser die Katastrophe. Diese Sünde hat den Bauer so verblendet, so in Selbstbetrug verstrickt, daß er jedes ethische Augenmaß verliert. Er kann auf seinen Sohn schießen, damit dieser sein Geheimnis nicht verrate, ja, als dieser von der Brücke stürzt, kann er beten: „Dös ist a Schickung, dös muß a Schickung sein. Ich hab's ja ehnder g'wußt, du würd'st mich nicht verlassen in derer Not." In welchen Abgrund der Verworfenheit läßt der Dichter uns blicken! Und mit dieser inneren Verworfenheit paart sich äußere Wohlanständigkeit. Es erfordert fürwahr eine sichere

Hand, beiden Elementen gerecht zu werden. Es gelang: der Meineidbauer fällt nie aus der Rolle.

Wie fein ist es Anzengruber auch gelungen, den komplizierten Charakter der Liesel Hübner in „Die Trutzige" zu schildern; wie sie trutzt und dann im Netz der Liebe zappelt und sich schließlich gefangen gibt; und wie dann das „Erbstück von meiner Mutter selig" zum Erstaunen des Martin zum Vorschein kommt. Aber ist hier denn die Einheit des Charakters gewahrt? Sagt nicht Martin: „Ich denk, ich sollt dich doch ganz anders treffen . . . mer weiß sich nie aus bei eng" (II, 8). Der gute Martin! Hat der Dichter sich hier etwa verzeichnet? Nein Er kennt als feiner Psychologe das Frauenherz. Liesel sagt: „Ei mein, bei uns Weibsleut sich auswissen, wär eh leicht, wenn mer uns nur bei uns selber auswüßten, aber schier soll bei uns kein Besinnen sein, denn 's Leben hat so mänigs mit uns vor, wozu mer sich mit einiger Überlegtheit nicht verstund, und schon in der Schul hab ich kein Madl kennt, das nit hätt a Bub sein mügen." In diesen paar Worten legt der Dichter die Eigenart des weiblichen Geschlechts dar, die es allein befähigt, seine hohe Lebensarbeit in der Welt zu verrichten und seinen Weg durchs Leben zu gehen.

Ein eigenartiger Charakter ist die wunderschöne Helene im „Sternsteinhof". Es ist etwas Stahlhartes in ihr. Sie kennt kein weibliches Empfinden. In ihr brennt nur der rücksichtslose Ehrgeiz, Herrin des prächtigen Sternsteinhofes zu werden. Von diesem Wunsch ist ihr ganzes Handeln diktiert. Sie muß durch Sumpf hindurch, aber sie erreicht die ersehnte Höhe. R. M. Meyer[114] urteilt, der Charakter der Heldin würde allein genügen, Anzengruber in die Reihen unserer größten Psychologen zu stellen.

Wir dürfen abbrechen. Die Experimentierpoesie der Naturalisten zeichnet Stimmungsmenschen, von denen man nie weiß, wie sie sich im nächsten Augenblick stellen werden. Anzengruber läßt seine Charaktere aus der Einheit ihres Wesens heraus sein und reden und handeln, und man weiß, woran man bei ihnen ist. Darin liegt ein Unterschied zwischen den Naturalisten und unserm Dichter.

Religiöse Färbung

Anzengruber der Realist nahm die Welt, wie sie war. Die Religion war unter den Bauern, mit denen seine besten Stücke sich beschäftigen, noch immer eine bedeutende Macht. Sie mochte eine angelernte Formensache sein oder auch tiefer gehen, jedenfalls war sie mit dem Leben der Bauern so innig verquickt, daß ein Wirklichkeitsdarsteller diesem Umstand Rechnung tragen mußte, um naturwahr zu sein. Und Anzengruber, mochte auch seine persönliche Stellung eine durchaus andere sein, paßte sich der Weise seiner Bauern an. So sagte er: „Bei Werken, für die große

Masse bestimmt, ist es manchmal besser als nichts, die unbekannte Größe Gott mit in die Rechnung einzustellen, wenn die Gleichung nur auch dann menschlich aufgelöst wird."[115] Das soll nicht heißen, daß er simulierte und etwa heuchelte. Heuchelei war dem graden Anzengruber durchaus fremd. Er hat es nicht unterlassen, der religiösen Anschauung, welcher er zuneigte, Ausdruck zu geben, wir hören sie wohl am deutlichsten vom Steinklopferhans ausgesprochen. Aber Anzengruber war nicht der Mann, daß er mit seiner andersartigen Religion hausieren gegangen wäre und in eitlem Besserwissenwollen und blasierter Aufgeklärtheit den Glauben anderer Leute verspottet hätte. „Ich mag das Renomieren mit dem Unglauben so wenig wie das mit dem Glauben", schreibt er in einem Brief vom 3. August 1888.[115a] Nur einige Reden aus dem Munde des Steinklopferhans hätten schicklicherweise vermieden werden dürfen.

Aber hat er nicht die Kirche angegriffen? Richtet sich nicht die Tendenz seiner hauptsächlichsten Stücke meistens gegen die Kirche? Allerdings, aber nicht gegen die Kirche im ökumenischen Sinn, sondern nur gegen die römisch-katholische Hierarchie, deren herrschsüchtige Politik ein böses Dilemma in Österreich geschaffen hatte und ihr böses Spiel noch weiter treiben wollte; gegen eine Kirche, welche die Natur vergewaltigen und die Gewissen unter ihr selbsterfundenes Dogma zwingen wollte. Anzengruber gehört nicht zu jenen infernalen Kirchenfeinden, denen jeder Amtsträger ein Gegenstand offener oder geheimer Verachtung ist. Held ist doch gewiß eine edle Gestalt, und er trägt den katholischen Priesterrock. Ebenso Milde, der seinem Namen alle Ehre macht. Anzengruber ist kein Fanatiker, daß er nicht andern Menschen das Recht auf eine eigne religiöse Überzeugung zuerkannt hätte, vorausgesetzt, daß sie aufrichtig und nicht gemacht war. Den besten Beleg bietet sein Verhältnis zu Rosegger, das nicht gestört wurde, trotzdem Rosegger sich positiv-christlichen Anschauungen zuwandte. Er schreibt ihm am 28. September 1876[116]: „Daß Sie sich jetzt mehr und mehr denjenigen zuneigen, die einen Konservatismus im Staat und Glauben für das Volk zuträglicher halten, das will ich Ihnen nicht für übel nehmen; rühren Sie also an alledem nicht, was Sie anzutasten für abträglich halten, aber, Bester, machen Sie nicht, guten Beispiels wegen, das Kreuz, das Ihnen ja doch nichts zu bedeuten hat."

Wir enthalten uns, schon in diesem Zusammenhang die Religion oder Lebensphilosophie Anzengrubers darzulegen, und verschieben es auf einen späteren Abschnitt. Es genüge der Hinweis, auf den allein es uns hier ankommt, daß Anzengruber im Gegensatz zu der Weise mancher Naturalisten die Religion als solche nicht nur nicht angriff oder sie tendenziös ignorierte, sondern ihr

den Raum ließ, den sie im wirklichen Leben einnahm. Daß diese Anlehnung an die bestehende Volksreligion kein Bekenntnis der Zustimmung auf seiten Anzengrubers enthielt, braucht wohl nicht erst konstatiert werden. Sie ist einfach seinem starken Wirklichkeitssinn auf die Rechnung zu setzen.

Optimismus und Humor

Die Naturalisten waren pessimistisch veranlagt, Anzengruber aber war Optimist. Wie? Hatte das Glück etwa sein Füllhorn über ihn ausgeschüttet, oder sah er vielleicht nur die Blumen an seinem Lebensweg, während sein Auge an dem Unlieben vorübereilte? Keines von beiden ist der Fall. Das Leben hat dem Dichter übel mitgespielt. Seine ersten dreißig Jahre brachten Zeiten, da ihm der Kampf ums Dasein verzweifelt schwer gemacht wurde. Man lese nur die Briefe aus jener Zeit! Dann erfolgte allerdings mit seinem „Pfarrer" ein rapider Aufstieg. Anzengrubers Name stand wie ein Stern ersten Ranges am Kunsthimmel, aber die Zenithhöhe war nach wenigen Jahren überschritten — ob die seines Könnens oder nur die der unbeständigen Volksgunst, wollen wir hier nicht untersuchen. Jedenfalls kamen dann die Jahre der Ernüchterung, der Enttäuschung. Gewiß, der Name des Dichters behielt seinen gewichtigen Klang; Ehrungen blieben nicht aus, aber er war doch nicht mehr wie früher der Liebling des Volkes und damit der Theaterdirektionen, was wiederum seine Kasse bitter verspürte. Dazu kam sein häusliches Elend. Nein, Anzengruber war durchaus nicht, abgesehen von einigen kurzen Jahren, vom Glück verwöhnt worden.

Hatte ihm vielleicht die Natur als Entschädigung jenes leichte Wiener Blut gegeben, das sich ohne Schwerigkeit mit den Härten des Lebens abfindet? Wir dürfen diese Frage kaum bejahen, im Gegenteil möchten wir auf Grund seiner Aphorismen behaupten, daß Anzengruber pessimistisch veranlagt war. Strobl sagt[117]: „Man muß sich darüber klar sein, daß Anzengrubers Wesen im Grunde auf tragischen Pessimismus gestellt ist." Man kann nach Belieben in seine Aphorismen greifen und wird fast aus jedem einzelnen den Pessimismus heraushören. „Das Leben ein Schatten, ein Traum — das ist poetische Verklärung: das Leben ist eine brutale Tatsache."[118] „Zu spät wird man inne, daß es eigentlich ein Verbrechen ist, Kinder in die Welt zu setzen, der Lebensqual und Todesfurcht preisgegeben. Freuden?! Vergällte — sind keine!"[119] „Wir sind nicht Gott noch der Natur Dank schuldig für diese Existenz und ihre wenigen Freuden."[120] „Die Ideale werden uns mehr und mehr abgetötet vom Leben, je älter wir werden, und je mehr wir erleben."[120] „Es ist gut, daß alles ein Ende hat. Bleibt die Frage: wofür hatte es über-

haupt einen Anfang?"[122] „Könnte man die Todesfurcht verlieren, wer möchte noch das Leben behalten?"[123] „Die Korrektur der verderbten Welt — sie ist in unserem Gehirn — steht jedem frei: Selbstmord."[124] Aus seinen Dramen ließen sich noch manche pessimistische Äußerungen anführen. Wir dürfen gewiß schließen, daß Anzengruber durch seine Lebenserfahrungen zum Pessimismus gebracht worden war.

Und dieser selbe Mann ist Herold der Lebensfreude:

„Der Herrgott hat's Leben
Zum Freudigsein gebn."

Dieser Mann schreibt die Steinklopferhans-Philosophie, kann Dorfkomödien schreiben, aus denen jubelnde Lebenslust uns entgegenlacht! Wie reimt sich das? Woher dieser „Januskopf"?[125]

Der Optimismus, welcher sich durch Anzengrubers Stücke zieht, ist nicht Abglanz der natürlichen Seelenstimmung des Dichters, sondern ist Frucht seiner Weltanschauung. Wir werden später auf diese seine Philosophie genauer einzugehen haben. Hier möge das Folgende genügen: Anzengruber ist Realist, Wirklichkeitsmensch. Alles, was über den Kreis des Wahrnehmbaren und Erkennbaren hinausgeht, alles Transzendentale wird erbarmungslos und ohne Kompromiß abgelehnt. Das Diesseits auszubauen, vor allem den Menschen zu heben, seine Lebensfreude zu wecken und zu pflegen, ist seine Aufgabe. „So ist der Mensch alleingelassen unter dem weiten Himmel — schließt euch in dieser Erkenntnis zitternd aneinander, weinend, trotzig, wie ihr wollt — ihr seid allein gelassen."[126] „Kann ein Atheist ein andächtiges Gefühl haben? Ja! Eine große Tat, die er oder ein anderer tut — intensive Lebensfreude, Kunst und Naturschau, bei welcher das Rätsel des Lebens in freundlicher Form herantritt, Bewunderung —".[127] Der Gottesglaube und Unsterblichkeitsglaube des Christentums haben nach ihm die Lebensfreude getötet, haben um des erhofften Himmelreiches willen den Wert des Diesseits geschmälert. Der Atheismus mit seiner ausschließlichen Betonung des Diesseits dagegen bejahe das Leben und schaffe, wenigstens suche intensive Lebensfreude zu schaffen.

Wenn nun Anzengruber als Vertreter solcher Weltanschauung, aller eignen bitteren Erfahrung zum Trotz, einen lebensfreudigen Optimismus vertritt, so tut er es aus seinem starken Diesseitigkeitsglauben heraus. Allerdings wurde ihm dies dadurch erleichtert, daß ihm in den kurzen Jahren, da er seine Hauptdramen schrieb, das Glück recht freundlich lächelte.

Über den meisten seiner Stücke liegt eine innige Lebensfreude ausgebreitet, und ein sonniger Humor macht sich darin geltend. Des Dichters humoristische Ader scheint unerschöpflich. Wie heiter und neckisch gestaltet sich gewöhnlich Rede und Gegenrede zwischen

den Buben und Mädeln, wobei das schönere Geschlecht selbstverständlich dem stärkeren überlegen ist. Wastl z. B. erfährt's. Der „Gwissenswurm" ist überhaupt eine Fundgrube köstlichen Humors: wie Wastl den Grillhofer aufmuntern will; wie er mit Dusterer umgeht; köstlich ist die Szene zwischen Grillhofer und der resoluten Bäuerin, und wie genial sich Dusterer vor den Prügeln rettet. Es scheint oft fast, als ob der Dichter sich vor innerem Übermut nicht zu helfen weiß. Selbst in ernsten Momenten bringt er urkomische Wendungen. Wer kann ernst bleiben, wenn der servile Schulmeister zu dem Grafen sagt: „Wenn Sie einen gnädigen Blick über derer hochwohlgeborene Achsel zu werfen geruhten . . .?" (Pfarrer, VI, 6.) So fand Anzengruber mit seinem goldigen Humor den Weg zum Herzen seines österreichischen Volkes.

Zusammenfassend müssen wir sagen, daß in den bisher ausgeführten Punkten die realistische Art Anzengrubers sich scharf von der Weise der Naturalisten unterscheidet. Doch hat er auch vieles mit ihnen gemeinsam. Das möge der nächste Abschnitt darzulegen versuchen.

Anzengrubers Naturalismus

Der reformatorische Zug in Anzengruber

Wie ein frischer Frühlingswind ging es durch den deutschen Blätterwald, als die Naturalisten mit jugendlicher Keckheit eine Reformation der deutschen Literatur begannen. Bleibtreu hat die neue Bewegung gradezu eine „literarische Revolution" genannt. Doch ob nun Revolution oder naturgemäße Evolution, jedenfalls erstrebte der Naturalismus eine gründliche Änderung im Einklang mit dem ganz bestimmten Lebensgefühl seiner Zeit. Zola und seine Freunde setzten dem Klassizismus und der Romantik schroff ihre neue Weise entgegen. Die deutschen Naturalisten, mit dem Stand der deutschen Literatur durchaus unzufrieden, suchten nach einem Neuen, das dem Geist ihrer Zeit gerecht würde.[128] Sie alle wollten reformieren.

Auch Anzengruber will Reformator sein. Es war zwar nicht Klassizismus oder Romantik, gegen welche er zu Felde zog, sondern die Verlotterung der österreichischen Bühne. Es stand recht schlecht um sie.[129] Kleinberg[130] hat eine Tabelle angefertigt von den Stücken, welche zwischen 1860 und 1870 auf den Bühnen Wiens gegeben wurden. Die Posse oder Schwank nimmt über ein Viertel ein. Anzengruber schreibt an Duboc unter dem 30. Oktober 1876[131]: „Ich sah dem letzteren (sc. Volk) nackten Unsinn bieten, oft mit krausester Tendenz verquickt, Charaktere, alles unwahrscheinlich, unwahr, nicht überzeugend, so daß der guten Sache der Volksaufklärung mehr geschadet als genützt wurde. Es war kein Ankämpfen gegen die Gegner es war nur ein Beleidi-

gen, ein Ausschimpfen derselben — und rings lagen doch so goldreine, so prächtige und mächtige Gedankenschätze, ausgestreut von Geistesheroen aller Völker und Zeiten. Wie wenig all dieser großen, erhabenen, vernünftigen Gedanken, all dieser fördernden, segensreichen Ideen waren auch nur den sogenannten Halbgebildeten geläufig! . . . Aber selbst das Große und Gewaltige in Wissenschaft, sozialem und politischem Leben der Gegenwart blieb abseit, ganz abseit der Bühne liegen, ihre Figuren waren noch platter als die wirklichen Personen, die denselben zum Vorwurf dienen sollten; es schien, als wollte es kein Dramatiker Rede haben, was in der Zeit lag, und sich mit dem rasch verschwindenden Tage begnügen, dann aber mangelte es der Volksbühne noch mehr als jeder anderen, die von den Dichtern vergangener Zeiten zehren kann, an einem Repertoire — ohne das aber keine Mission für dieselbe, weder eine künstlerische noch eine kulturelle." So zeichnet Anzengruber die Lage der Bühne. Und diesem geistigen Chaos stand er gegenüber mit seinem vom Vater geerbten und selber schon geübten dramatischen Talent, mit seinem Glauben an die Bildungsmöglichkeit des Volkes und seinem heißen Wunsch, diese künstlerische und kulturelle Mission an seinem Volk zu erfüllen. „Kampf ist mein Element, die Feder mein Schwert, und für die Freiheit und gegen das landläufige Bühnenschmierwerk verspritze ich meine Tinte."[132] „Es ist ein gährendes, drängendes Treiben in mir," gesteht er dem treuen Freunde Lipka.[133] Er will sich „hineindrängen in die Vergangenheit, um in gewaltigen Worten die Zukunft zu predigen", die er ahnt. Doch sein Schicksal hat ihn von dem historischen Schauspiel ferngehalten und hat es gut mit ihm gemeint. Er sollte nach gebührender Werdezeit nicht aus der Vergangenheit, sondern aus der Zeit für die Zeit reden. Anzengruber beklagt sich später zu verschiedenen Malen bitter darüber, daß er vergeblich gearbeitet habe. Vielleicht urteilt die Nachwelt günstiger über den Erfolg seines Wirkens. Wir wollen hier nur feststellen, daß Anzengruber mit seiner künstlerischen und kulturellen Mission, wie er sie erkannte, eine reformatorische Tat leisten wollte zum Segen seines Volkes. Er ist zum Teil andere Wege gegangen als die Naturalisten, aber im Wollen und über das Ziel ist er mit ihnen eins.

Wirklichkeitssinn und Lebenswahrheit

Anzengruber hat nach seinem eignen Geständnis bei Zeichnung seiner Charaktere idealisiert und in der Komposition nach Maßgabe seiner Schönheitsidee ausgeschieden; er hat nicht, wie die Naturalisten, versucht, eine getreue Kopie der Wirklichkeit anzufertigen, nein, er verwirft diesen Gedanken, wie wir früher gesehen haben, ganz ausdrücklich. In der Theorie differiert er von den Naturalisten, in der Praxis trifft er jedoch wieder mit

ihnen zusammen. So sagt R. M. Meyer[134] von ihm: „Realist war er gewiß und war es bewußt, aber nicht aus der Theorie heraus, sondern aus dem praktisch-empirischen Sinn des Mannes aus dem Volk. Nichts schrieb er, was er nicht erfahren hatte, im Leben, am Leben."

Das zeigt sich schon in seiner Stoffwahl. In der unmittelbaren Gegenwart und der Umwelt spielen seine Stücke. Daß er grade immer an ein tatsächliches Vorkommnis, wie z. B. bei den „Kreuzelschreiber" und „Fleck auf der Ehr", anknüpft oder nicht, ist ja nicht nötig. Es kommt schließlich doch nur auf die innere Wahrscheinlichkeit an. „Das ist die innere Wahrscheinlichkeit, die muß aufrecht erhalten werden, sowie die äußere, die aber auch zu weiterem nicht dienen soll, als den angenehmen, spielenden Schein der Wirklichkeit zu erwecken."[315] Dies ist dem Dichter durchweg gelungen. Daß ein Priester sich in seine Wirtschafterin verliebt und durch humane Gesinnung mit den Satzungen der Kirche in Konflikt gerät; daß ein Erbschleicher wie Dusterer die Gewissensskrupel eines Verwandten benutzt, sich das Erbe zu sichern; oder daß ein habsüchtiger Bauer mit allen Chicanen sich sein Gut zu erhalten sucht; oder was man sonst anführen mag, es trägt den Stempel der Möglichkeit und inneren Wahrscheinlichkeit. So etwas kann vorkommen und ist wahrscheinlich schon vorgekommen.

Nur in Bezug auf die „Kreuzelschreiber" äußert Nagl[136] starke Bedenken. Er behauptet, daß Anzengruber als Wienerkind nicht Herr der ästhetischen und praktischen Denkweise der Bauern gewesen sei. Es sei einem Kenner des Dorflebens nicht nur unwahrscheinlich, sondern geradezu undenkbar, lächerlich, daß die Ehemänner eines ganzen Dorfes durch die Intrigue des Beichtvaters zu einer Pilgerfahrt nach Rom zu bringen wären. Noch auf einen andern Punkt verweist er und, wie es uns scheint, mit Recht. Er bezweifelt, daß der kecke Witz des Steinklopferhans vom Teufel, „der a den Herrgott holt", und von seinem Sitzen auf dem Herrgott und den bewußten Glasscherben im wirklichen Leben nicht ungerügt wäre hingenommen worden. Doch sei dem, wie ihm wolle. Solche Entgleisungen ändern nichts an unserm Urteil, daß es Absicht des Dichters ist, sich ganz auf den Boden der Wirklichkeit zu stellen. Er will die Welt, die ihn umgibt, schildern mit ihren Leiden und Freuden, ihrer Tüchtigkeit und Ehrenhaftigkeit, ihrer Tugend und ihrer Bosheit — kurz: so wie sie ist, ohne alle Schönfärberei. Die Absicht, wirklichkeitstreu zu sein, ist ihm durchweg gelungen. „Und wie einer auch erfaßt, was Menschen hoch und heilig sein kann, mit fliegenden Schauern erfaßt, so braucht es doch der sichern Hand, das festzuhalten, es zu gestalten, zu formen (selbst den Naturlaut zu erlauschen, wie er

ursprünglich klingt, kostet Mühe). Das will gelernt, das will gekonnt sein, das ist Kunst und nicht leicht."[137] Anzengruber besaß diese Kunst, und was er in Sonderheit über den Naturlaut sagt, ist echt naturalistische Kunst.

„Das Elend läuft euch an der Straße vorbei — die Stoffe zu Tragödien laufen euch Schritt und Tritt über den Weg — greift zu, ihr Herren, aber ihr müßt ja idealisieren oder in Dreck zerren," ruft er seinen Herren Kollegen von der Feder zu.[138] Er selber vermeidet beide Extreme, er will wirkliches Leben.

Man sehe z. B. das Brenningersche Ehepaar im „Kreuzelschreiber" an. Um unser Mitgefühl für die beiden Alten zu erregen, lag für den Dichter gewiß die Versuchung nahe, sie recht zu idealisieren. An die fünfzig Jahr ist der Brenninger mit seiner Annemirl zusammen gewesen, hat getreulich Freud und Leid mit ihr geteilt. Sieben Kinder haben sie nacheinander hinausgetragen. Nun sind sie wieder allein in ihrem Alter. Welch eine Tragik liegt in dem Schicksal der Beiden! Der Dichter könnte uns nun das altehrwürdige Paar schildern, wie die alte Liebe die Tage des Alleinseins ihnen verkläre: der Alte sehe nicht die Runen und Runzeln, welche Frau Zeit in Annemirls Gesicht gegraben, ihm sei sie noch so lieb und schön wie am Hochzeitstage. So oder ähnlich möchte uns ein idealisierender Dichter das Leben des alten Paars darstellen. Ganz anders verfährt Anzengruber, der Wirklichkeitsmann! Sentimentalität hätte seinen Naturkindern schlecht gestanden. Gewiß, sie sind nicht gefühllos, aber ihr Gefühl äußert sich selten und dann ohne alle Ziererei in seiner unverfeinerten, derben Weise. So läßt der Dichter den Brenninger sagen: „Männigsmal noch, wenn mein alt Annemirl grad im Sunntagsgwand aus der Kammer kimmt, da tapp ich s' so an, wie a verliebter Dalk — hihi! — da kann sie sich meist giften — no, sie is schon schön zsammgangen und ich bin a nit viel säubriger wordn — viellig grausen könnt uns für einand — hihi — viellig grausen, wenn man halt nit auch die schön Zeit miteinand verlebt hätt — die schön Zeit!" (II, 8.) Das ist fürwahr Natur!

Ja, auch „die schöne Zeit" weiß der Dichter zu schildern. Man lese die 5. Szene im 1. Akt von „Stahl und Stein", wo der Tonerl heimgeht, und ihm seine Zenzi mit den beiden Kindern schon entgegenkommt. Jedes Wort ist so schlicht, so einfach, so natürlich und doch verklärt von der Poesie der Liebe. Es ist, als ob der Dichter diese Szene der Wirklichkeit abgelauscht.

Dieser Sinn für die Wirklichkeit und seine Gradheit lassen Anzengruber aber auch Dinge nennen, die manchen Menschen anstößig erscheinen. „Den einen schreibt man nie deutlich genug, sie sind wie Riesen, alles dünkt ihnen klein und Spielzeug, und das Menschenfleisch wollen sie sogar erreichen. Den andern ist es in

der Nähe von Lebewesen, die eine Geschichte tragieren und parodieren, unbehaglich, es soll ihnen im vornherein klar werden, daß sie es nur mit geschlechtslosen Puppen zu tun haben, die der Autor an einem Faden lenkt. Puppen sind so anständig; auch wenn man sie sich auf den Kopf stellen läßt, gibt's noch kein Ärgernis."[139] Anzengruber ist nicht prüde. Das soll nicht heißen, daß er mit Vorliebe, wie einige Naturalisten, sexuelle Dinge behandelt habe, nein, aber er geht ihnen auch nicht aus dem Wege. „So vermag ich nicht selbst die schlüpfrigste Porträtierung der Zeit und ihrer Söhne zu unterdrücken."[140]

Man hat dem Dichter daraus einen Vorwurf gemacht. Er weiß es und hat dazu Stellung genommen.[141] Er erzählt uns, ein wohlwollender Nordländer habe ihn dahin belehrt und aufgeklärt, daß er ja nur unter dem Einfluß südlicher Sinnlichkeit stände. „Ja, daran ist etwas", sagt der Dichter. „Die Leute da oben im Norden sind ein anderer Schlag und in dem beregten Punkte — wenn auch nicht braver — so doch schanierlicher." Ob das wirklich der Fall ist? Nicht Nord und Süd entscheidet in dieser Sache, sondern die Menschenklasse, mit der man zu tun hat. Eine höhere Kultur entwickelt ein stärkeres Schicklichkeitsgefühl, und dieses gebietet nun einmal, intime Sachen, auch wenn sie ganz natürlich sind und nicht anstößig an sich, zu verbergen. Das ist nicht Prüdigkeit, sondern unter gebildeten Menschen einfach elementarer Anstand. Anders der gewöhnliche Mann, der Bauer, wie Anzengruber ihn schildert, der Bauer, dem die höhere Kultur noch nicht zuteil wurde; der noch im ununterbrochenen Kontakt mit der Natur lebt. Ihm ist das Natürliche noch natürlich d. h. seinem Wesen gemäß, und es würde ihm als städtische Heuchelei vorkommen, wenn er nicht sagen dürfte, was doch nun einmal wahr ist. So hat Anzengruber unseres Erachtens vollkommen recht, wenn er sagt: „Wollte ich meine Schilderungen von Land und Leuten nicht unvollständig lassen, so durfte ich sie dieser charakteristischen Züge nicht berauben." Gewiß, die Offenheit des Dichters in geschlechtlichen Dingen mag manchem Kulturmenschen, der übrigens meistens weniger für seine eigene Moralität als für die aller andern besorgt ist, auf die Nerven fallen, aber auch er wird zugeben müssen, daß unser Dichter dieses verfängliche Thema nicht mit Vorliebe gesucht oder mit besonderem Kitzel oder gar roh behandelt hat. Aus dem Munde seiner Bauerngestalten klingt es einfach natürlich. Ja, wenn's eine höhere Tochter wäre, die des Grillhofer Beichte ohne Ohnmachtsanfall anhören konnte und so intime Kenntnis verriete, wir würden uns höchlichst verwundern, aber bei Liesel können wir es schon verstehen: „Was d' da derzälst, Bauer, dös ist freilich wohl nöt recht, kann aber doch nöt allein af dein Rechnung kämma, sein ja doch zwei dabei gwest"

(„Gwissenswurm", II, 4). Und dabei sieht sie ihm nicht frech in die Augen, nein, schamhaft spielt sie an der Schürze — ein keusches Naturkind!

Klingt's nicht ganz natürlich aus Agerls Mund („Doppelselbstmord", III, 8):

> Schau amal dö Berg rings an,
> Grad als wüßten's was davon;
> Sein dö Schlankeln überrot —
> Weiß 's do nur der liebe Gott!

Nein, nicht pikant oder gar zotig sollte es sein, wenn der Dichter seine Charaktere solche sexuelle Anspielungen machen ließ. Sie sind einfach naturwahr; sie geben sich, wie sie nun einmal sind.

Es sind ganze Menschen, welche der Dichter zeichnet: tüchtig und tätig, gut, aber nicht zu gut, keine Engel und keine Teufel, eben nur Menschen. Es sind Arbeiter. So entsprach es seiner Lebensphilosophie und unter normalen Verhältnissen auch der Wirklichkeit. Der Bauer muß früh an die Arbeit und bis spät die Hände regen. Ruhige Beschaulichkeit kennt er wenig. Aber nachdem die Arbeit getan und der Segen eingebracht, kennt er auch molliges Behagen und den Stolz des Besitzenden, den sog. Bauernstolz. Man sehe den Höllerer an oder den Großbauer von Grundldorf. Anzengruber kennt den Männerhochmut und die Frauenlaune, diese beiden Feinde des Glücks, das wir in der Ehe suchen („Elfriede"); den Segen des Familienlebens („Viertes Gebot"); die große Mutterliebe („Heimgefunden"); die charakteristischen Unterschiede im Wesen des Mannes und der Frau und damit ihre verschiedenen Aufgaben im Leben („Trutzige"; „Brave Leut vom Grund"); die Habsucht („Meineidbauer"; „Stahl und Stein"); das Frauenherz in seiner Stärke und seinem Stolz („Stahl und Stein"; „Pfarrer"); Menschenfreud und Menschenleid. Die Frau ist nach des Dichters Darstellung dem Mann meistens überlegen, wohl weil sie ihre ursprüngliche Natürlichkeit im Kontakt mit der Umwelt infolge ihrer leichteren Anpassungsfähigkeit zielsicherer behaupten kann als der Mann. Aber der Dichter denkt nicht höher von ihr, als es sich gebührt. Neben den großen Charaktereigenschaften stehen auch recht kleine Schwächen und Fehler: Eitelkeit, Gefallsucht, Neugierde, Geschwätzigkeit, Zanksucht u. a. (z. B. „Viertes Gebot"). Doch was brauchen wir alles aufzählen! Wir dürfen sagen: Nichts Menschliches ist dem Dichter fremd, und ungeschminkt bringt er es rücksichtslos, aber ohne im Unrat zu wühlen, zur Darstellung: es sind wirkliche Menschen, die er uns zeichnet. Kräftiger Ackergeruch, der Duft von Mutter Erde, deren Kinder alle diese Menschengebilde sind, umweht uns. „Jeder Sohn, jede Tochter Anzengruberscher Geschlechter ist ein Sohn, eine Tochter seiner heimatlichen Scholle," sagt Richard

Voß.[142] Und da er seine Charaktere, wie wir früher gesehen haben, nicht durch Kopie nach dem Leben gewinnt, sondern aus dem Reichtum seines menschenkundigen Herzens, wenn auch in Anlehnung an die beobachtete Wirklichkeit, schöpft, erweist er sich als tieferer Menschenkenner als die Naturalisten.

Volksdichtung

Anzengruber ist wie die Naturalisten Gegenwartsmensch. Er verschmäht es, seine Stücke auf den klassischen Boden des Altertums zu verlegen oder sie in die romantische Luft des Mittelalters zu hüllen. Er schöpft aus dem Leben, das um ihn braust und brandet, Land- oder Stadtleben. In einem Brief an Bolin hat er sich darüber ausgesprochen. Er tadelt, daß Paul Heyse ein neues Drama „Alkibiades" betitelt habe, und sagt: „Es ist immer mißlich, wenn ein Autor zurückgreift in Zeiten, die uns ferne liegen, und das Theaterpublikum spricht nicht ganz mit Unrecht sich mißtrauisch gegen ‚Stücke mit nackten Füßen' aus. Sicher erschwert man sich den Erfolg, wenn man eine Idee in eine uns fremde Gewandung steckt oder für allzu fernliegende Vorkommnisse unsere unmittelbare Teilnahme aufzurufen versucht."[143] Er selber schöpft aus dem Leben, das sich seiner unmittelbaren Beobachtung darbot, also aus österreichischem Leben, und so bietet er in seinen Dichtungen Heimatskunst.

In diesem Punkt berührt sich Anzengruber eng mit den Naturalisten, die ja auch, einige wenige Ausnahmen abgerechnet, dem Leben ihrer Tage ihr Material entnahmen, ja, nach ihrem Prinzip entnehmen mußten.

Auch Anzengruber hat die armen, oder besser: die niedrigen Leute in seiner Dichtung zu Ehren gebracht. Aber es ist eine andere Klasse als bei den Naturalisten. Die Verhältnisse in Österreich, speziell Wien, lagen etwas anders als in Berlin: hier der Sieger mit seinem Milliardenschatz und hohen Aspirationen auf Welthandel und Weltindustrie, dort ein Besiegter, dem die Natur überhaupt keine Anwartschaft auf industriellen Reichtum gegeben hatte. Wir werden also in Österreich nur im geringeren Maße mit Fabrikarbeitern und deren Problemen zu tun haben. Anzengruber hat sich nur im „Vierten Gebot" und im „Faustschlag" mit dem Proletariat beschäftigt. In Österreich ist es der Bauer, dessen Lage — wir wollen nicht sagen: ein besonderes soziales Problem schuf, wohl aber die besondere Aufmerksamkeit fesselte. Dieser Schicht der Bevölkerung widmete Anzengruber einen, ja, den besten Teil seiner Kunst. Es war wohl nicht eine natürliche Liebe, die ihn trieb, da er ja nicht direkt aus dem Bauernstande hervorgegangen, war er doch ein Wiener Kind, sondern eine besondere Begabung grade für die Bauernstücke. Hier fand er noch

unverfälschte Natur, und dem Bauer galt das sozial-politische Interesse jener Zeit.

Die politischen Verhältnisse jener Zeit stellten den Bauer in den Vordergrund des allgemeinen Interesses. Die liberale Richtung in der Politik der Donauländer hatte dem Bauer die Mündigkeit zuerkannt. Er war jetzt ein Faktor in der Politik, mit dem gerechnet werden mußte, und er wurde das Werbeobjekt zwischen Liberalismus und Ultramontanismus. Nun erst, infolge des intensiven Interesses für den Bauer, lernte man ihn mit all seinen Eigenheiten, guten und bösen, kennen. Man gewann einen Einblick in sein Leben, und dies Leben, dessen elementare Naturkraft noch nicht von der städtischen Kultur gebrochen war, bot Konflikte genug, welche durch ihre Neuheit interessieren konnten und mußten.

Anzengruber ist als der eigentliche Schöpfer des Bauernstücks anzusehen. Allerdings will dies mit Einschränkung verstanden sein. Schon lange vor Anzengruber hatte der Bauer einen Platz auf der Bühne. Aber welch einen Platz! Der Bauer hatte es sich gefallen lassen müssen, die Stelle eines verpönten Hanswurst einzunehmen. Er war der Dummschlaue, der mit seinen Tölpeleien und salonwidrigen Redensarten die Lachlust der Städter auf ihre Kosten kommen ließ. In der Jugendzeit Anzengrubers war man allerdings in ein anderes Extrem verfallen. Der sentimentalen Schönfärberei jener Zeit wollte es nicht mehr gefallen, daß man den Bauer so nichtsachtend behandelte, und man wollte auch einen Helden aus ihm machen. Der Bauernkittel und solch Heldentum vertrugen sich jedoch nicht miteinander. Die Kuhmagd wußte mit Nerven, wie die Stadtdame sie hat, nichts anzufangen. Es waren nur noch Bauern der Tracht nach, aber nicht dem Wesen nach.[144] Solche Bauern, wie ein Prüller sie auf die Bühne brachte, lernte Anzengruber auch noch kennen, und sie gefielen ihm sogar.[145] Aber es sollte ihm vorbehalten sein, die rechte Bauernart auf der Bühne zu schaffen.

Er hatte ein Auge für diese Art. So sagt er[146]: „Und darum lockt der Bauer, der, ohne durch Auflehnung gegen Anstandsregeln, Gedanken bestimmt zu werden, wenigstens ohne darum zu wissen, nur als Geschöpf sich gibt, das sein Leben ohne sonderliche Rücksicht auf Formen lebt, diese zum wenigsten durchbricht, ohne andere Revolution als die gegen das, was sich ihm unmittelbar zudrängt.“ Ähnlich spricht er sich am Schluß des Romans „Sternsteinhof“[147] aus. Daß er das Bauernstück gewählt, geschah „lediglich aus dem Grunde, weil der eingeschränkte Wirkungskreis des ländlichen Lebens die Charaktere weniger in ihrer Natürlichkeit und Ursprünglichkeit beeinflußt, die Leidenschaften, rückhaltlos sich äußernd oder nur in linkischer Verstellung, ver-

ständlicher bleiben, und der Aufweis: wie Charaktere unter dem Einfluß der Geschicke werden oder verderben oder sich gegen diesen und sich und andere das Fatum setzen — klarer zu erbringen ist an einem Mechanismus, das gleichsam am Tage liegt, als an einem, den ein doppeltes Gehäuse umschließt und Verschnörkelungen und ein krauses Zifferblatt umgeben" usw.

Anzengruber fand hier in der Tat Neuland. Hier boten sich ihm neue Seiten der anima humana und damit eine dankbare Aufgabe, dies rein Menschliche menschlich zu gestalten. Hier fand er das „Außerordentliche und Außerordentlichste", von dem er in einem Brief an Schlögl schreibt.[148] Die Gestaltung ist ihm gelungen. So schreibt Clara Viebig[149]: „Was uns heute selbstverständlich erscheint, daß auch ein Bauernstück, eine Bauernnovelle, ein Bauernroman der psychologischen Wahrheit, der seelischen Tiefe bedarf, um den Namen eines Kunstwerkes zu verdienen, dazu hat der Dichter des „Meineidbauer" und des „Sternsteinhof" das deutsche Lesepublikum erst erzogen. Und damit hat er der Literatur den Wertmesser gegeben für die Beurteilung deutscher Bauerndichtung."

Gewiß, auch er mußte lernen. Sein erstes Drama, der „Pfarrer von Kirchfeld", mit dem er sich beim Publikum einführte, war in dieser Hinsicht nur ein tastender Versuch. Das Stück hatte allerdings einen dörflichen Hintergrund. Es hätte aber auch in der Stadt spielen können, denn der Gedanke, der zum Austrag kommt, würde derselbe bleiben, ob Stadt oder Land. Der Dichter scheint es unbewußt empfunden zu haben, daß es nicht gerade des Bauers bedurfte, seinem Gedanken spezifisches Leben zu geben, trotzdem er an Duboc schreibt[150]: „Er (sc. „Der Pfarrer von Kirchfeld") wurde eine Bauerntragödie, weil er seinem Stoffe nach nirgends anders hin zu verlegen war, als in jene Kreise des Volks." So zeigen die Charaktere wenig bäuerliche Einzelausprägung, sie haben vielmehr etwas typisch Menschliches an sich. Auch der Wurzelsepp bildet keine Ausnahme. Es ist nicht der Bauer in ihm, der ist, wie er ist, sondern der Mensch, der wie der Pfarrer unter der Unmenschlichkeit eines Systems leidet, aberdings mit anderem Ausgang. Auch in seinem zweiten Stück, dem „Meineidbauer", ist die Atmospäre noch nicht ganz bäuerlich. Der Sohn des Bauern ist in der Stadt erzogen und paßt somit nicht mehr ganz in den Rahmen eines Dorfdramas. Es ist noch ein städtischer Einschlag zu spüren. Aber dann hatte Anzengruber den festen Grund und Boden gefunden. Sein „Kreuzelschreiber" ist schon ein Bauerndrama im vollen Sinne des Wortes.

Anzengruber hat nicht bloß Bauernstücke geschrieben. Allerdings haben gerade sie seinen Ruhm am festesten begründet. Sein

Wiener Blut verlangte, daß auch seine liebe Vaterstadt in seiner Dichtung zu ihrem Rechte komme. Oder schrieb er seine hochdeutschen Stadt-Stücke nur, weil Burg- und Stadttheater sie verlangten, und er dort, wenigstens zu jener Zeit noch, mit seinen Bauernstücken in der Dialektsprache keinen Einlaß finden konnte?[151] Doch es ist unwichtig, zu wissen, ob er sich des Hochdeutschen aus Not oder aus Liebe bediente. Uns interessiert nur, ob auch diese Stücke, abgesehen von den Salonstücken „Elfriede" und „Tochter des Wucherers", Volksdichtungen sind. Das sind sie ohne Frage.

Tendenzdichtung

Anzengruber ist nicht der Mann, der eine Dorfidylle hätte schreiben mögen. Dafür ist er zu kampfesfreudig. Es ist ja nicht der Bauer als solcher, welcher sein Interesse erregt. Noch reizt es ihn, Konflikte allgemein menschlicher Art zu behandeln. Harmlose, gleichgültige Stücke kann er nicht schreiben, sagt er einmal. Nein, er wurzelt tief im Leben seiner Zeit. Ihre Probleme bewegen ihn, ihre Kämpfe greifen ihm ans Herz. Er muß Stellung zu ihnen nehmen, freimütiger und heißblütiger vielleicht, als es einem Dichter gebührt — mit einem Wort: Anzengruber ist Tendenzdichter. Er ist eine Kampfesnatur, kühn und rücksichtslos scharf. Wir können hier gleich hinzusetzen: er ist innerlich zu gesund, als daß er um der Kritik willen Kritik geübt hätte. Er will aufbauen, er will die Tat. Er liebt sein Volk, und seine brennende Liebe führt ihm die Feder, an seinem Teil an der Lösung der schwebenden großen Fragen seiner Tage mitzuhelfen. Als kulturhistorische Tat faßt er das Aufführen seiner Stücke auf.[152]

Vor allem erregt ihn das Treiben der katholischen Kirche. Wir müssen uns vergegenwärtigen, daß Österreich grade einen Kulturkampf erlebt hatte. Die Revolution von 1848, deren sich Anzengruber aus seiner Knabenzeit erinnerte[153], hatte dem Lande Religionsfreiheit gegeben. Das Concordat von 1855 aber setzte die katholische Kirche wieder in ihre alten Rechte ein, ja, setzte sie in gewisser Beziehung noch über den Staat: den Bischöfen wurde die Gerichtsbarkeit über die Geistlichen gegeben und letzteren die bürgerlichen Rechte genommen. Ferner erhielten die Bischöfe das Mandat über die religiöse Ausbildung der Jugend. Das folgende Jahr brachte ein neues Ehegesetz, das die sogenannte Mischehe, die Ehe zwischen Katholiken und Andersgläubigen — man denke an Wurzelsepp — verbot. Mit 1860 setzte eine heftige Opposition dagegen ein: man verlangte ein neues Ehegesetz, die Emanzipation des Staates in allen Unterrichtsfragen und Gleichberechtigung aller Staatsbürger ohne Ansehen der Konfession. Nach langen erregten Kämpfen wurden endlich im Jahre 1868

entsprechende Gesetzesvorlagen angenommen und sanktioniert, aber vom Papst kraft seiner apostolischen Autorität verworfen und verdammt. Bischof Rudigier rief seinen Klerus offen zum Widerstand auf und wurde wegen Störung der öffentlichen Ruhe prozessiert. So gingen die Wogen der Erregung hoch. Das Concordat von 1855 wurde zwar 1870 von der Regierung infolge der Infallibilitätserklärung für erloschen erklärt und damit der endgültige Sieg des Liberalismus proklamiert, aber noch immer übte der Klerus auf die Bauernschaft eine Macht aus, die den liberal Angelegten als schwere Schädigung des Volkslebens erscheinen mußte. Das hielt die Kampfesstimmung wach.

Anzengruber hatte all die Kämpfe miterlebt. Er fühlte sich als Kämpfer für die Menschheit, er wollte sie zu freier Menschlichkeit miterziehen helfen. So griff er zur Feder — nicht aus Sensationslust, sondern im Kampfe für die Ideale des Lebens, wie er sie erkannte.

In seinem ersten bedeutenden Drama griff Anzengruber die katholische Kirche an einem ihrer schwächsten Punkte an. Je und je ist die Naturwidrigkeit des Cölibats allen offenbar gewesen, welche sich noch gesund menschliches Empfingen bewahrt haben. Der Rock hindert den Priester, voll und ganz Mensch zu sein, ohne indessen seine Natur so zu heiligen, daß alles Wünschen hinfort schweigt. In jedem Priester, der ein normaler Mensch ist, wird es zu einem Konflikt kommen, dessen Tragik jeden rechtlich Denkenden erschüttern muß. Solch einen Konflikt ließ Anzengruber in seinem „Pfarrer" sich auswirken, und er durfte von vornherein des Interesses und der Sympathie des Publikums gewiß sein. Die Opposition gegen das Cölibat muß grade in jener Zeit besonders stark in der Luft gelegen haben, behandelte doch auch Rosegger dazumal dies Thema in seinem „Dorfkaplan", und Anzengruber hat es im „Ledigen Hof" noch einmal wieder anklingen lassen.

Es ist nicht allein die Widernatürlichkeit der katholischen Cölibatsforderung, gegen welche der Widerspruch des Dichters sich richtete, sondern auch ihre Nichtachtung der Menschlichkeit. Der Pfarrer hat seiner Liebe den Abschied gegeben, er hat aus warmer Menschenliebe heraus der Mutter des Wurzelsepp, welche selber Hand an sich gelegt, ein ehrliches Begräbnis nicht verweigert. Er hat es mit reinem Gewissen getan, aus sittlicher Überzeugung, daß sein Tun vor dem Tribunal der Menschlichkeit recht sei, denn ihre Gesetze stehen ihm höher als die Satzungen der Kirche, aber dafür wird er nun vor den Richterstuhl der Kirche beschieden und bestraft. Wir können es verstehen, daß Rosegger in der ersten Erregung nach Aufführung des Stückes das harte Wort schrieb: „Die Partei ist die Menschheit und die Menschlichkeit, kämpfend gegen die Un-

menschlichkeit."[154] Wir dürfen wohl noch mehr im „Pfarrer" lesen. Das Zusammentreffen vom asketischen Bußlied und dem Hochzeitslied soll den Gegensatz zwischen der alten und der neuen Zeit markieren: Lebensverneinung und Lebensbejahung.

Im „Meineidbauer" drängt sich die antikatholische Tendenz weniger in den Vordergrund, aber sie ist vorhanden. Das Stück zeigt uns, daß formal korrektes Kirchentum, zu dem die Bauern erzogen wurden, nicht immer den Geist wahrer Religiosität trägt; zeigt uns, wohin Frömmelei führen mag.

Die „Kreuzelschreiber" deuten den Kampf des Liberalismus gegen den Ultramontanismus an. Der höchst konservative und beschränkte Großbauer von Grundhof brüstet sich (I, 4): „Ös wißt . . . wie ich gegen jede Neuerung war, woher auch kämma ist . . . . daß seither ich's gwesen bin, der allmal unsern Wahlbezirk vor die liberale Wolf geschützt hat, damit uns da nit auch die neu Judenlehr verdirbt: daß jeder könnt glauben und für recht halten, was er will." Gegen solche Borniertheit standen Anzengruber und seine Gesinnungsgenossen im Kampf! Doch nicht gegen sie richtet sich des Dichters Angriff. Die „Kreuzelschreiber" haben das Unfehlbarkeitsdogma als Ausgangspunkt, das selbst in Landbezirken zunächst kräftige Ablehnung erfuhr.

Wir mögen uns wundern, daß Anzengruber, der doch gewiß aus allen möglichen Gründen dies Dogma ablehnte, so maßvoll in seiner Kritik blieb. Wir hören nur das Lachen, das die verschiedenen Verwicklungen auslösen, spüren wenig von einer bewußten Tendenz auf Seiten des Dichters. Urteilt doch selbst die k. k. Staathalterei[155]: „Ein Verbot des vorliegenden Stückes erschiene mir nicht gerechtfertigt, da es die religiöse Frage, soweit sie den Hintergrund der Handlung bildet, in sehr diskreter Weise behandelt und zudem das Ganze so spaßhaft gehalten ist, daß es nur Lachen erregen, aber nicht verletzen kann." Ganz anders ist doch gewiß der abgeklärte Steinklopferhans als die scharfe Burgerliese („Meineidbauer") und der feurige Wurzelsepp („Pfarrer"), welche drei als die jeweiligen Mundstücke des Dichters zu betrachten sind. Das ist eben auf Rechnung der dichterischen Vervollkommnung Anzengrubers zu setzen. Er hat es gelernt, sein eignes Ich mit seinen besonderen Meinungen zu zähmen und ganz objektiv seinem Stück gegenüber zu stehen. Seine dichterische Phantasie empfängt in Haß oder Liebe einen Gedanken; sie gießt ihn in neues, künstlerisches Leben um; seinem geistigen Kinde aber steht der Dichter in objektiver Ruhe gegenüber. So ersteht ihm aus dem Streit über das Unfehlbarkeitsdogma eine gewisse Idee, und diese kleidet sein schöpferischer Dichtergeist in sinnfälliges Leben. Das Stück selber aber sagt uns kaum, daß der Dichter jenes Dogma ohne Frage scharf ablehnte. Er ist durchaus objektiv.

Und diese kühle Reserve Anzengrubers seinem Stoff gegenüber, auch wenn sie nicht wissenschaftlicher Objektivität, sondern der Reife künstlerischer Vollkommenheit entsprang, erfüllte eine Kardinalforderung der Naturalisten.

Die katholische Kirche verbietet dem Naturgesetz zum Trotz dem Priester die Ehe, andererseits hält sie die Ehe unter allen Umständen für unlöslich. Zu welchen unerträglichen Verhältnissen diese Praxis führen kann, zeigt uns die Tragödie „Hand und Herz". Sie ist ein Aufschrei gegen diese kirchliche Ordnung, die Anzengruber allerdings selbst eine „an sich sehr sittliche, aber praktisch viel Elend verschuldende Einrichtung" nennt.[157]

Auch im „Gwissenswurm" handelt es sich um Verwirrung des Gewissens durch religiöse Motive. Aber diese Verwirrung kann weder pfäffischen Umtrieben noch einem besonderen kirchlichen Dogma — jedenfalls nicht dem Katholizismus, eher dem Puritanismus — zur Last gelegt werden. Der Dusterer redet ja aus der Bosheit seines eigenen Herzens heraus und braucht seine selbstgemachte Religion nur zum Deckmantel seiner Bosheit. Es wäre wohl eines Anzengruber unwürdig gewesen, nur solch einem Intriguenspiel des Düsterlings Gestaltung zu geben. Eine höhere Frage, die je und je die Menschen beschäftigt hat: das Schicksal des unehelichen Kindes, reizte ihn. Er hat uns zwei verschiedene Antworten gegeben: eine optimistische im „Gwissenswurm" und „Der Schandfleck" und eine pessimistische in „Stahl und Stein". Auch in „Der ledige Hof" und „Tochter des Wucherers" wird die Frage am Schluß berührt. Agnes und Mathilde nehmen sich der illegitimen Kinder ihrer einstigen Liebhaber an. Das Mitleid mit der leidenden Unschuld oder Anlehnung an den Geschmack des Publikums spielten dem Dichter hier wohl einen bösen Streich. Im wirklichen Leben wird eine Frau schwerlich dem Kinde ihrer Nebenbuhlerin Herz und Tür öffnen.

Noch einem andern tendenziösen Gedanken hat Anzengruber in „Der ledige Hof" Ausdruck verliehen. Man hat dem katholischen Klerus nicht selten vorgeworfen, daß er seine priesterliche Vertrauensstellung, zumal Sterbenden gegenüber, mißbrauche, der Kirche das Erbe zuzuwenden. Der fromme Priester nennt's ein gottgefälliges Werk, die böse Welt nennt's Erbschleicherei. Dem Anzengruber hat sein Widerwille gegen dieses pfäffische Treiben die Feder geführt, als er „Der ledige Hof" schrieb.

Ein Tendenzstück hervorragender Art, allerdings nicht gegen die Kirche gerichtet, ist die Tragödie „Das vierte Gebot". Anzengruber gibt dem 4. Gebot eine ganz originelle Wendung. Legt man sonst gewöhnlich den Nachdruck darauf, was die Kinder den Eltern schuldig sind, so besieht Anzengruber einmal die Kehrseite: was die Eltern nach demselben Gebot den Kindern schulden. Die

geforderte Achtung muß verdient sein. Der Dichter führt uns in ein großstädtisch angefaultes und zerfressenes Milieu. Man mag darüber streiten, ob solch ein Stoff noch tragisch wirken oder nur traurig stimmen kann[158], jedenfalls sahen die Naturalisten in dieser sogenannten Tragödie mit ihrem Wirklichkeitssinn und ihrem Freimut den Sünden der Gesellschaft gegenüber Fleisch von ihrem Fleisch und schätzten sie hoch ein.[159]

Als ein Stück im Sinne der Gesellschaftskritik kann man „Heimgefunden" ansehen. Es ist der Gegensatz pointiert zwischen der sogenannten Gesellschaft und einer Familie, die allerdings nicht salonfähig ist, aber alle Tugenden gesunder Menschlichkeit besitzt. Da diese in dem Gewande der allzeit rührenden Mutterliebe auftritt, so konnte sie ihre Wirkung als Gegensatz zu der gesellschaftlichen Etiquette nicht verfehlen. Wir sind am Schluß nicht im Zweifel, wo das bessere und wahrere Glück zu finden ist. Auch in „Tochter des Wucherers" streift der Dichter mit seiner Kritik das Gesellschaftsleben, wenn auch der dort geschilderte Einzelfall keine Verallgemeinerung ohne weiteres zuläßt. Stärker wird seine Kritik in „Ein Faustschlag". Wir meinen dort auf dem Boden der Hauptmannschen „Weber" zu stehen. Doch ist das Stück dem Dichter recht wenig gelungen.[160]

Wie Ibsen in „Nora" und anderswo, hat auch Anzengruber für die Frau das Recht der Persönlichkeit gefordert. Elfriede wird wie ein großes Kind behandelt. Sie erhält, was sie sich wünschen mag, aber sie ist dem Manne keine Gehilfin und kann es ihm auch nicht sein. Ihr Mann betrügt sie. Ihre Ehe ist überhaupt nicht durch Liebe, sondern nur durch gesellschaftliche Rücksichten geschaffen. Der Konflikt aber, den der Dichter durch die Erinnerung an eine Jugendliebe Elfriedens entstehen läßt, sichert ihr ihre rechtliche Stellung.

In „Der ledige Hof" zeigt uns der Dichter, daß er ein tiefes Verständnis hat für die Psychologie des Weibes, das, wenn es selber nichts zu verbergen hat, geschlechtliche Unbeflecktheit von dem Geliebten verlangt und maßlos ist in seiner Rache, wenn Liebe und Vertrauen getäuscht wird.

Daß man sie als Schacherware behandelt und ihre Persönlichkeit nicht ehrt, ist's, was Pauli („Stahl und Stein") so ungebührlich aufregt, daß Einsam entsetzt fragt: „Willst du a a Weibsleut sein?" Pauli: „A rechters vielleicht als manchs andre. Ich wahr mich nur dagegen, daß mer mir's nit gar z' stark gspüren laßt, ich wär oans!" So tritt Anzengruber für das Recht der Frau ein.

Das tiefste Problem hat sich Anzengruber wohl im „Sternsteinhof" mit dem Helene-Charakter gestellt. Wo ist die Scheidelinie zwischen gut und böse? Gibt es für jeden einen eignen

Gradmesser sittlicher Pflicht, oder gibt es Urelemente sittlicher Pflicht, denen alle Menschen ohne Ausnahme unterworfen sind? Diese Fragen sind ja allerdings nicht neu, aber das bäuerliche Gewand macht sie besonders anziehend.

Die angeführten Beispiele rechtfertigen gewiß den Schluß, daß Anzengruber ein Tendenzdichter ist. Darin gleicht er dem nachkommenden Geschlecht der Naturalisten. Wenn Sittenberger meint[161], daß diejenigen, welche in Anzengruber einen Tendenzdichter erblicken, ihn wenig verstehen, so vergißt er, daß Anzengruber selber anderer Ansicht ist. Der Dichter beklagt es in einem Brief an Duboc[162], daß „man von dem ethischen Inhalt, von der offen oder versteckter liegenden Tendenz meiner dramatischen Arbeiten wenig Notiz nimmt". Allerdings ist Tendenz bei ihm kein Synonym von Sensation. Er ist Tendenzdichter im rechten Sinn, wie Bab[163] es so fein ausgeführt hat. Anzengruber ist in erster Linie Künstler und nicht Propagandist, aber trotzdem hat er in den Kämpfen, welche ihn umtobten, eine ebenso scharfe Klinge geschlagen wie später die Naturalisten.

Wenn sich bei ihm die beabsichtigte Tendenz nicht immer so stark wie bei ihnen hervordrängt, so hat das seinen Grund einerseits in seiner mit den Jahren erreichten größeren künstlerischen Objektivität, andererseits in seiner Kompositionsweise. Bei Anzengruber wächst das Stück aus seiner Tendenz heraus, verliert dann aber die mütterlichen Züge, sodaß nur noch dem sinnenden Geist die Tendenz offenbar wird. Dem Dichter ist nicht die Tendenz, sondern der Herzenskonflikt die Hauptsache. In diesem Sinn ist sein Wort zu verstehen: „Bei mir aber ist das Dichten eine Naturgabe, und wie bei dieser Schafferin ist das Interessante nicht, was, sondern wie etwas wird."[164] Anzengrubers Interesse gipfelt in dem Persönlichen, und darüber vergißt er die Tendenz, von der ihm zu Anfang das Herz so voll war, daß er schreiben mußte. Der Charakter wird ihm die Hauptsache, und so drängt sich bei ihm die Tendenz nicht so stark auf, wenn sie auch nicht minder stark wie in den naturalistischen Dichtungen vorhanden ist.

Lehrhaft

Nicht aus pessimistischer Lebensanschauung heraus fließt dem Dichter die kritische Ader. Seine Kritik ist vielmehr die gesunde Reaktion eines vernünftig denkenden und empfindenden Mannes gegenüber Mißständen, welche ihm vom Standpunkt reiner Menschlichkeit als verderblich und gefährlich erscheinen müssen. Es liegt ein reformatorischer Zug in Anzengruber. Er will Lehrer und Mahner seinem Volk sein, insonderheit seinem österreichischen Volk — er hätte ja Österreich verlassen können, um sich auswärts Anerkennung und eine Existenz zu erringen, aber dazu konnte er sich nicht entschließen, sein dichterisches Talent „möchte gern im

vaterländischen Boden wurzeln".[165] Der Zeit will er von der Bühne herab und auf allen ihm zugänglichen Gebieten das Wort reden.[166] So fragt er: „. . . Zu was aber arbeitet man denn, insonderheit auf dem Gebiete des Volksstückes, ohne belehren, aufklären und anregen zu wollen?"[167]

Den didaktischen Zug teilte er mit den Naturalisten. Wie sie will er das Leben, wahres menschliches Leben zur Darstellung bringen, um dadurch seine Leser zu heben. Aber in der Methode trennt er sich von ihnen. Sie wollen kopieren und aus dem Beobachtungsfazit die Natur konstruieren und zusammensetzen. Anzengruber dagegen erlebt die Natur. Gewiß, auch er beobachtet, muß ja beobachten. Seine Charaktere sind keine Phantasiegebilde, sondern Geschöpfe mit Fleisch und Blut, volle Wirklichkeitsmenschen, dem Leben entlehnt. Aber sie sind keine Kopie der Wirklichkeit. Sie haben erst im Geiste des Dichters ihr Leben empfangen. „Bei ihm setzt sich die Beobachtung unmittelbar in künstlerisches Tun um; sein Dichten ist ein Zeugen, ein Neuschaffen", wie Sittenberger es ausdrückt.[168] Und das ist das Große an unserem Dichter, daß er wirkliche, ganze Menschen schafft, in denen die volle Menschennatur zum Ausdruck kommt. Ganze Menschen mit ihren Tugenden und Fehlern, ihren Kämpfen und Leiden, ihren Sünden und Verdiensten stellt er auf die Bühne. Die Menschennatur sollen wir kennen lernen: in ihrer tiefsten Tiefe, in allen Lagen, mit allen Möglichkeiten der Entwicklung, in ihrem Kampf mit der Vergangenheit (z. B. „Meineidbauer", „Gwissenswurm") und ihrem Ringen mit den Problemen der Gegenwart („Pfarrer"). Anzengruber ist Prophet der reinen Menschlichkeit. Menschliches auch menschlich zu gestalten, ist das Ziel seiner Kunst im Dienst der Menschheit, zunächst seines Volkes. Er, „der Schutzgeist der Gewissensfreiheit"[169], will den modernen Menschen schaffen helfen, der sich freimacht von allen beengenden Vorurteilen und ein seiner selbst würdiges Leben führt; will „der Ameisenarbeit, ein Körnlein Bildung und Aufklärung zu dem Hügel der neuen Zeit zuschleppen", seine Kraft widmen.[170] Einen „Kämpfer gegen die Geistesknechtschaft des Volkes" hat Rosegger ihn in seinem Aufsatz über seine „Kreuzelschreiber" genannt.[171] So war Anzengruber Lehrer seines Volkes und seiner Zeit, und hierin berührt er sich eng mit den Naturalisten, wenn sie auch weniger konstruktiv waren als er.

Das pathologische Element

Schon im „Gwissenswurm" hat Anzengruber das pathologische Gebiet gestreift. Grillhofer ist infolge seines Schlaganfalls ein anderer geworden; er ist so verdüstert, so schwachsinnig geworden, daß er den öden Einflüsterungen seines Schwagers sein Ohr leiht.

Doch recht eigentlich steht Anzengruber im „Viertes Gebot" auf diesem düsteren Gebiet. Er hat uns einen Blick in so tiefe moralische Verkommenheit tun lassen, daß Sittenberger urteilt: „Kühneres hätten auch die Modernen, die naturalistischen Naturalisten, nicht gewagt."[172] Dies bezieht sich auf das „Vierte Gebot". Während man sonst gewohnt ist, dieses Gebot auf die Kinder anzuwenden und ihnen den Gehorsam gegen die Eltern einzuprägen, „auf daß dir's wohlgehe, und du lange lebest auf Erden", wendet der Dichter den Spieß gegen die Eltern. Die Tendenz des Stückes faßt Martin, der jugendliche Mörder, in die Worte zusammen: „Mein lieber Eduard, du hast's leicht, du weißt nicht, daß 's für manche 's größte Unglück is, von ihre Eltern erzogen zu werdn. Wenn du in der Schul den Kindern lernst: ‚Ehret Vater und Mutter!', so sag's auch von der Kanzel den Eltern, daß 's darnach sein sollen." (IV.5.) Die Eltern des Martin sind nicht „darnach" gewesen. Der alte Schalanter ist eine ganz gemeine Natur: ein Müßiggänger und Saufbruder, der sein Geschäft verkommen läßt — schlimmer noch: er macht sich kein Gewissen daraus, die Ehe der Frau Hedwig zu zerstören, einesteils aus Rache gegen den Feldwebel Robert Frey, der seinen liederlichen Sohn mit gebührender Strenge behandelt, andererseits aus gemeiner Habsucht, um neue Mittel zu seinem wüsten Leben zu sichern. Das Schlimmste ist, daß er seinen eignen Sohn durch seine Sticheleien zum Mord treibt, ja, am Sündenlohn seiner Tochter ohne Bedenken teilnimmt. Seine „bessere" Hälfte ist seiner würdig. Sie ermuntert ihre Tochter, anstatt sie zu schützen und zu beraten, direkt zum leichtfertigen Lebenswandel, damit diese sich dadurch die Mittel für schöne Kleider erwerbe. August Stolzenthaler hat an ihr eine gefügige Protektorin. Ja, sie entblödet sich nicht, der Tochter den stummen Anbeter Johann zu entfremden, um sich ihm — allerdings ohne Erfolg — in höchst deutlicher Weise selber anzubieten. Kann's uns wundern, daß in solcher häuslichen Giftatmosphäre Kinder wie Josepha und Martin aufwachsen? „Wenn fremde Leut alle Unarten von die Kinder lieb finden, so ist das eine Gustosachen, wenn's aber die eignen Eltern tun, so ist das a Malör," sagt die alte weise Großmutter Herwig (I, 15). Josepha wurde „als die Schönste", Martin „als der Gescheiteste" verhätschelt. Ihr Wille blieb ungebrochen: das Mädchen sinkt zu Hure herab, Martin, der liederliche, gewalttätige Mensch, erleidet als Mörder die verdiente Todesstrafe.

Hutterer ist der Repräsentant derer, welche das vierte Gebot in einseitiger Deutung auslegen. Er verlangt von seiner Tochter Hedwig unbedingten Gehorsam. Eltern wissen nach ihm allemal besser, was den Kindern tauge (I, 6). Ehe und Glück bemessen sich ihm nach dem Geldsack. So soll Hedwig den reichen Stolzen-

thaler heiraten, trotzdem dessen Lebenswandel im schlechtesten Rufe steht. Hedwig fügt sich, weil sie nicht die moralische Kraft hat, aus den Fesseln alter Überlieferungen und Grundsätze sich loszumachen und mit Frey zu fliehen, und wird unglücklich.

Der Dichter zeigt uns aber auch, wie er sich ein „ruhigs, anständigs Elternhaus" vorstellt. Jakob und Anna Schön haben ihren Sohn in selbstloser, aber verständiger Liebe aufgezogen und haben nun die Freude, ihn im Priesterrock vor sich zu sehen.

Wie später die Naturalisten, so hat auch Anzengruber etwas dekadente Gesellschaftsluft durch sein Stück wehen lassen. Der alte Hutterer will sich den leichtlebigen Stolzenthaler unbedenklich als Mann seiner Tochter gefallen lassen, weil er selber gelegenlich auf verbotenen Wegen geht. Aus Versehen holt er eine verkehrte Photographie aus der Tasche. „O, sapperlot, das ist a verbotene, — Hausierer. Es war halt gestern so a bissel lustig" (I, 6). Damit verrät er sich selber. Was wir aber vom jungen Stolzenthaler zu halten haben, sagen uns die Worte seiner Frau an der Wiege ihres dahingeschiedenen Kindes: „Man sagte mir, sein Vater habe zu viel gelebt, als daß für das Kind etwas überblieb" (II, 5). Das kurze Wort genügt, uns den ganzen Jammer dieser Ehe aufzudecken.

Wir müssen zum Lobe unseres Dichters besonders hervorheben, daß sein Takt ihn davor bewahrt, das Schmutzige, welches er nun einmal nicht umgehen kann, in die Breite zu ziehen. Er nennt es kurz und prägnant, ohne die Deutlichkeit zu beeinträchtigen und — unser ästhetisches Gefühl zu verletzen. Letzteres hätten die Naturalisten von ihm lernen können!

Schicksalsidee

Die Schicksalsidee hat sich im Laufe der Zeiten mancherlei Abänderungen gefallen lassen müssen. Zwei große Faktoren kommen hier in Betracht: die Anschauung von der Welt als solcher und die vom Wesen des Menschen. Wer mit einer transzendentalen Welt rechnet und einen theistischen oder deistischen oder gar polytheistischen Gottesglauben teilt, wird und muß bewußt oder unbewußt diesem supranaturalen Faktor in seiner Schicksalsidee Rechnung tragen. Das taten die Alten mit ihrem Glauben an das Fatum, dieses unerbittliche Etwas, das die Götter über den Menschen zur Auswirkung irgend einer Schuld verhängt hatten, wenn sie sich auch nicht zu allen Zeiten des religiösen Einschlags bewußt waren. Anders war es bei den Christen. Das Fatum wurde bei ihnen zur Prädestination: bei Augustin und Calvin ein Dekret des absoluten Majestätswillens Gottes, bei Luther in seinen späteren Jahren ein Dekret des göttlichen Liebeswillens, gefaßt in Christo. Je mehr sich aber die Welt gewöhnte, die Dies-

seitigkeit mit Hintenansetzung und endlichen Ausschließung alles Transzendentalen zu betonen, je mehr war sie gebunden, eine entsprechende Schicksalsidee zu finden, die im Menschen selber oder auch in seiner Umgebung ihren letzten Grund hatte.

Das führt zur Ventilierung der zweiten Prämisse: die Festsetzung des Wesens des Menschen. Besteht er aus Leib und Seele? Was ist die Seele?. Ist der Mensch frei oder unfrei oder in seiner Freiheit limitiert durch äußere Einflüsse? Die Dichter nahmen eine verschiedene Stellung in dieser Frage ein. Die Naturalisten gemäß ihrer strictissime wissenschaftlichen Anschauung vom Menschen hielten am starren Determinismus — fast könnten wir sagen: Fatalismus — fest: Vererbung und Umgebung sind ihnen die allein ausschlaggebenden Faktoren.

Anzengruber stimmt bis zu einem gewissen Grade mit ihnen überein, doch hat er Vererbung und Umgebung nicht so ausschließlich betont wie sie. Ihm ist der Mensch doch mehr als eine Maschine. „Daß aber die Maschine hofft und fürchtet, liebt und haßt, zeugt und vernichtet, das erkläre ein anderer."[173] Anzengruber kennt auch einen psychischen Einschlag: das Gewissen. Er sagt: „Es ist sogar zweifellos, daß eine materialistische Auffassung des Lebens und Seins ohne irgend welche ethische Regung (Gewissen und Mitgefühl) das Dasein des Menschen zu einem ganz würdelosen und höchst elenden machen könnte (geschehen ist geschehen, Verantwortung gibt es überhaupt keine), aber es ist auch gewiß, daß sich die Menschheit mit jener Ansicht wesentlich geschadet hat, die alles in das transzendentale Leben verlegt: dort sollen unsere Zwecke und Ziele liegen. Das Hier zählt dabei gar nicht oder lediglich als Betstube."[174] Das Gewissen ist ihm das Bewußtwerden der Verantwortlichkeit.[175] Er sagt uns nicht, vor wem das Gewissen sich verantworten muß, wahrscheinlich aber, im Einklang mit seiner ganzen Weltanschauung, dem Bewußtsein der Solidarität mit der Gattung Mensch. Der Einzelne ist als Glied des Ganzen zur „Betätigung des Schönheitsgefühls der Tat, der Lebensführung", verpflichtet. Tritt eine Störung ein, so kann sie „in dem, der ihr unterlegen ist, die Selbstverachtung so weit treiben, so peinigenden Abscheu erwecken, daß er, es loszuwerden, nach Sühne verlangt, daß es ihn, um diese zu erlangen, bis vor die Füße des Richters treibt."[176]

Anzengruber betont die Freiheit den „Stoffatalisten" gegenüber[177]; seine Charaktere haben durchweg einen festen Willen und werden von einem leidenschaftlich festgehaltenen Willen vorwärtsgetrieben.[178] Der Mensch ist frei, ist letzten Endes auch gut, trotzdem der Dichter klaren Auges die Verworfenheit erkennt, zu der die menschliche Natur fähig ist („Viertes Gebot"). Solch ein Zustand ist eine Entartung, ist nicht das Normale, wenn er auch

die meisten befällt. Es gibt aber Unterschiede im Grade dieser seelischen Krankheit. Die meisten Gesunkenen werden sich noch zu irgend einer Zeit ihres krankhaften Zustandes irgendwie bewußt, so z. B. selbst Vater, Sohn und Tochter Schalanter. Die warme Menschenliebe führt hier dem Dichter, der an den sittlichen Fortschritt der Gattung glaubt, die Feder. Hierin trennt er sich von den Naturalisten. Nur der Charakter der Helene im „Sternsteinhof" mit ihrem schamlosen Egoismus und ihrer stahlharten Energie, die kalt über Leichen hinwegschreitet ihrem Ziel entgegen, erinnert etwas an den naturalistischen Fatalismus, wenn auch die spezifisch naturalistische Begründung fehlt.

Aber in einem andern Punkt trifft er mit ihnen zusammen. Das tragische Verhängnis, das den Einzelnen trifft, fließt im letzten Grunde doch nicht aus einer persönlichen Schuld, sondern ist Ausfluß sozialer Mißstände. Es mögen die Umtriebe klerikaler Finsterlinge sein („Pfarrer") oder ein barbarisches Gesetz („Hand und Herz") oder Bigotterie („Stahl und Stein") oder falsche und mangelhafte Erziehung („Viertes Gebot", „Meineidbauer") oder gesellschaftliche Zustände („Viertes Gebot"): es ist doch die Schuld der Gesellschaft, welche den Einzelnen schuldig macht. In diesem Sinne würde Anzengruber das naturalistische Dogma vom Milieueinfluß unterschreiben — Milieu im sozialen Sinn.

Daß wir im Recht sind, wenn wir bei Beurteilung der Anzengruberschen Tragik den stark sozialen Einschlag in Anrechnung bringt, zeigt uns der Umstand, daß die Strafe oder der tragische Ausgang in seinen Stücken oft durchaus nicht in rechter Proportion zu der Schuld des Einzelnen steht. Man denke an Pfarrer Held, das Wellersche Ehepaar („Hand und Herz") oder an den Einsam („Stahl und Stein"). Der Dichter addiert eben zur persönlichen Schuld noch den großen Schuldposten, den die Gesellschaft kontrahiert hat, und aus dem die Schuld des Einzelnen erst geflossen ist. So sagt die Vroni („Meineidbauer", I, 3): „Kann ich leicht anders sein, als ich bin? Und habn s' nit alle dran gearbeit, daß ich so wordn bin? . . . Da bin ich aber amol! Und is Vaters oder Mutter Schuld, die mein gwiß nit, und hat's unser Herrgott zulassen, so werd ich ihm grad so lieb sein wie ös, die 's sakramentalisch auf d' Welt kämma seids! . . ." Und die Burgerlies: „Glaubst, ich bin dös über Nacht wordn, was ich bin? Da habn mehr Jahr dran garbeit, als du auf der Welt bist." Auch der Görg („Hand und Herz") ist durch fremde Schuld geworden, was er ist.

Anzengruber nimmt die Vererbungstheorie an und hat ihr vor allem im „Viertes Gebot" scharfen Ausdruck verliehen. Der Einsam in „Stahl und Stein" ist der rechte Sohn seines unge-

kannten Vaters: hochmütig und jähzornig. Obgleich nicht böse von Natur, wird er infolge dieser seiner Erbfehler unter dem Druck der Verhältnisse zweimal zum Totschläger. In diesen beiden Stücken liegt deutlich Vererbung vor. In allen betont Anzengruber sie aber nicht mit solchem Nachdruck wie die Naturalisten. Er fragt warnend: „Wie wollen denn vorläufig bei der geringen Beobachtungsdauer die Gelehrten die Vererbungstheorie in allen ihren Härten und Abweichungen erhärten?"[179] Die Theorie, wenn auch wohl nicht als allgemeiner Erfahrungssatz, aber doch als wissenschaftliches Faktum steht ihm noch auf zu schwanken Füßen, um es wie die Naturalisten zu einem Dogma literarischer Gestaltungsweise zu machen. Wir meinen, auf diese abwehrende Geste des Dichters aufmerksam machen zu müssen, um ihn nicht zu einem stärkeren Vertreter der Vererbungstheorie zu machen, als die Wahrheit erlaubt. Die Naturalisten sahen allerdings in Anzengruber Geist von ihrem Geist. Im „Viertes Gebot" fanden sie drei ihrer Haupttendenzen: Gesellschaftskritik, die Vererbungsidee und den Milieugedanken. So erachteten sie dies Stück für würdig, neben Stücken ihrer anerkannten Vorbilder auf der „Freien Bühne" zu erscheinen.

Dialektdichtung

Unser Dichter hat sich nicht ausschließlich, aber mit Vorliebe des österreichischen Dialekts, wie er in Stadt und Land gesprochen wurde, in seinen Dichtungen bedient. Das ist so offenkundig, daß es der Belege nicht bedarf. Diese Heimatskunst war nicht neu, wie wir bereits gesehen haben.[180] Anzengruber traf auch hierin mit den Naturalisten zusammen, allerdings leiteten ihn andere Motive. Die Naturalisten wollten ein Stück Wirklichkeit darstellen. Da war es selbstverständlich, daß ihre Personen genau die Sprache redeten, in welcher der Dichter sie belauscht hatte. Anzengruber wurde von praktischen Gesichtspunkten geleitet. Er stellt sich sein Publikum aus sehr gemischten Bildungselementen bestehend vor und setzt keine hervorragend geistbegabte Wesen voraus. „Dieses Publikum nun aber hat das Recht, daß man, was ihm auf der Bühne geboten wird, in seiner ihm verständlichen Sprache und Weise geschehe, denn wenn ich in Gesellschaft mich begebe, um mit derselben zu verkehren, so fordert es nicht nur die Vernunft, mein Vorteil, sondern sogar die Höflichkeit, daß ich mich ihrer Sprache, ihrem Benehmen unterordne."[181] So läßt er seine Personen österreichisch reden, und sein Wirklichkeitssinn nötigt ihn, sie in der Alltagssprache vorzuführen. Die zuweilen derbe Ausdrucksweise sollte nicht dem ästhetischen Gefühl des Dichters aufs Schuldkonto gesetzt werden. Er läßt die Menschen reden, wie ihnen der Schnabel gewachsen ist, und daraus wollen wir ihm,

zumal vom Standpunkt des Naturalismus aus, keinen Vorwurf machen.

Eine andere Frage ist, ob Anzengruber immer den Dialekt recht getroffen hat. Bettelheim[182] behauptet, der Dichter habe in den Wiener Volksstücken den Dialekt der Vorstädter fest und sicher gemeistert, in den Bauernstücken sei er nur halber Dialektdichter. Ähnlich steht Nagl[183]: „Sprachlich liegt allerdings gerade in dieser Richtung die größte Schwäche des Wieners, der bäurisch sich ausdrücken will, aber von den typischen Fehlern des Dilettanten keinen entbehrt." Nagl weist nach, daß Anzengruber allerlei Reimfehler gemacht habe. Es muß einer natürlich selber Österreicher sein, um dies beurteilen zu können. Strobl behauptet, Anzengruber würde lächelnd zugestanden haben, mit der Mundart höchst willkürlich umgesprungen zu sein: „Er ist kein Phonograph, er verzichtet auf Genauigkeit, er trägt nur höchst ungefähre Sprachklänge im Ohr, die er freischöpferisch gestaltet und umwandelt, bis sein eigener Dialekt daraus geworden ist. Seine Bauern sprachen weder oberösterreichisch noch oberbayerisch, noch steirisch, sondern anzengruberisch . . ."[184] Wir haben kein Interesse an der Fehlerhaftigkeit oder Fehlerlosigkeit der von ihm gebrauchten Sprache, Anzengruber bleibt doch Dialektdichter.

Als Dialektdichter und damit Heimatsdichter berührt er sich mit den Naturalisten. Daß er sich aber ihre Unarten, die einige von ihnen begingen, nämlich in wilden, stammelnden, abgerissenen, brüllenden Worten ihrem Innern Ausdruck zu geben, nicht aneignete und sich einer, wenn auch oft bäurisch derben, doch vernünftigen und angemessenen Sprache bediente, wollen wir nur andeuten.

Technik

Es war wohl eine besondere Gabe des Dichters, von der Mutter ererbt, die eine recht begabte Blumenmalerin war, daß er beim Dichten seine Personen plastisch vor sich sah. „Ja, wiss'n S', wenn ich schreib, seh ich die Leut' vor mir, ich hör' sie sprechen, ich beweg sie auf der Bühne."[185] Und die Bühne stand vor ihm in all ihren Einzelheiten, wie sein starker Wirklichkeitssinn sie sich ausmalte. Seine Bühnenanweisungen legen davon Zeugnis ab. Man nehme nach Belieben eins seiner Stücke vor, um dies bestätigt zu finden, z. B. die „Kreuzelschreiber". Ganz genau wird uns der Hofraum des Bauernwirtshauses (I, 1) beschrieben. „Im Hofe stehen rohe Tische mit vier Prügeln als Tischfüße, daneben teils Stühle, teils Bänke. Links schließt die Bühne ein Haustrakt ab, rechts ein Stadel; an diesem, vorne angelehnt, eine sogenannte Buschenlaube von abgehauenen Zweigen, in dieser ein Tisch. Im Hintergrunde läuft die durch einen Zaun abgeschlossene Straße, etwa in Mannshöh, über dem Niveau der Bühne hin. Der Zaun

hat einen Einlaß gegen rechts, wo sich die Straße etwas senkt, sodaß beiläufig zwei bis drei Stufen in den Hofraum führen." An einer anderen Stelle (II, 10) will er „ein kleines, einstöckiges Gebäude im Schweizerstil, hellgelb angestrichen" haben; im „Meineidbauer" (II, 1) „ein Madonnenbild mit einem Herzen von Messing, und eine brennende Lampe mit rotem Glas davor"; oder in Akt III in „Der Fleck auf der Ehr": wir sehen, wie das Unkraut aus der Bruchsteinmauer sprießt; wir sehen das wellige Uferland mit Königskerzen und breitblätterigem Unkraut bewachsen. Doch es ist nicht nötig, dies weiter auszuführen, wie eingehend uns der Dichter die Szenerie beschrieben hat.

Nur eins müssen wir erwähnen. Es ist auffallend, daß Anzengruber in den Stücken, welche in der besseren Gesellschaft spielen („Elfriede" und „Tochter des Wucherers") nur wenig Dekorationsangaben gemacht hat. Entweder fühlte der Dichter sich dort nicht so intim zuhause, oder er setzte voraus, daß der Regisseur sich selber zu helfen wissen werde. Sein ureigentlichstes Gebiet war eben das der Bauern- und Volksstücke. Und hier stand er den Naturalisten inbezug auf eingehendste Milieuschilderung in nichts nach. Mochte indessen bei ihm sein aufs Plastische gerichteter Wirklichkeitssinn maßgebend sein, dieser an seinem Schönheitsgefühl ein Regulativ finden, während die Naturalisten ohne künstlerische Intuition und ohne künstlerische Modifikation nach der Wirklichkeit zeichneten, in der Praxis schienen sie sich doch stark zu nähern.

Dasselbe gilt auch für die szenischen Anweisungen, welche der Dichter seinen Charakteren inbezug auf ihr Kostüm und ihre Spielweise gibt. Er sieht sie ja lebendig vor sich. Da ist es fast selbstverständlich, daß er sie in all ihrer Natürlichkeit und Lebendigkeit zeichnet. Gewiß, es ist ein Unterschied zu bemerken. Die Hauptpersonen und des Dichters Lieblinge, wie z. B. der Steinklopferhans, sind ganz besonders eingehend geschildert: „Ein alter Mann, sechzig Jahre, einen abgetragenen grauen, breitkrempigen, stellenweise durchlöcherten Filz auf dem wettergebräunten Haupt, lange, weiße Haarflechten, grauen Stoppelbart, Pfeife im Mund, einen einmal hechtgrau gewesenen Soldatenkittel, Pantalon von Zwilch, geflickt; grobes Schuhzeug; über die rechte Achsel fallen an einem Strick zwei schwere Hämmer, der eine, leichtere, vorne über die Brust, der schwerere auf den Rücken herab." Grillhofer brauchte nicht besonders beschrieben werden, da er nichts Außergewöhnliches an sich hat, anders verhält es sich mit dem Dusterer. Er muß äußerlich zeigen, weß' Geisteskind er ist. So lesen wir: er ist „eine kleine, hagere, schwächliche Gestalt, von der Zipfelmütze bis zu den Stiefeln hinunter ganz schwarz gekleidet. Spricht alles auf trockene, gewichtige Bauernmanier, stoßweiße." (I, 5.)

Wir ahnen von vornherein, welcher Art dieser Mann ist. Sehr eingehend beschreibt uns der Dichter die Person und Kleidung des alten Schmidt in „Ausm gewohnten Gleis" (I, 3) oder des Eisner in „Stahl und Stein" (I, 2). Auch auf die Sprache resp. Aussprache legt er oft Gewicht. Bruckhof in „Alte Wiener" (I, 5) spricht „geziert, die Stimme etwas hinaufgeschraubt und mit einem Anflug von norddeutschem Dialekt." Morgruber („Stahl und Stein", I, 2) muß den Kopf etwas nach vorne zur Seite neigen und jedem, mit dem er spricht, in das Gesicht sehen. So könnten wir noch viele Belege geben.

Die Charaktere aus den höheren Ständen sind jedoch wenig beschrieben. So ist in „Elfriede" nichts über die Kostümfrage gesagt, nur das Unikum Doktor Knorr wird genau beschrieben: „Kahlköpfig, einen ungeheuer breitkrempigen Filzhut in der Hand, trägt sehr weit zugeschnittenen, von den Achseln gleich herabfallenden Rock und sehr weite Hosen, beides von graumeliertem Stoff" (I, 9). Graf Finsterberg ist in wenig Strichen, aber ausdrucksvoll bezeichnet: „Graues Haar, in der Mitte gescheitelt, glattes Gesicht, hohe Binde, steif, trocken, aber aristokratische Manieren, Jagdkleid" (1. 1). Anzengruber fühlte sich offenbar nicht verpflichtet, das eingehend anzugeben, was er als bekannt voraussetzen durfte oder der Intelligenz des Darstellers zur Entscheidung überlassen konnte. Er betonte nur das Außergewöhnliche, das, worauf es ihm bei der Darstellung ankam. Aber hierin blieb er an Breite und Ausführlichkeit nicht hinter den Naturalisten zurück. Büchner[186] weist nach, daß diese Weise sich als ganz neu zuerst bei Anzengruber fand.

Während die Naturalisten dem darstellenden Schauspieler alle Initiative raubten und ihm durch ihre eingehendsten Spielanweisungen ins Handwerk griffen, hat sich Anzengruber dieses Vergehens nicht in demselben Maße schuldig gemacht. Er ließ dem Darsteller freie Hand, soweit der Text selber die nötigen Andeutungen gab. Nur wenn es dem Dichter auf eine gewisse Bewegung ankam, deutete er sie an, z. B. als der Einsam (III, 2) von seinem Totschlag redet: „Beide Hände gegen den Scheitel drückend und leicht, vom Schauer gerüttelt, sinkt er auf einen Steinblock" und etwas später: „Reibt sich mit beiden Händen die Stirne, dann steht er langsam auf und sagt mit leiser Stimme: . ." Hierher gehören auch die Stellen, da der Großknecht im „Meineidbauer" (I, 1) die Pfeife zerbrechen und die Stücke zur Seite werfen muß, oder der alte Brenninger in den „Kreuzelschreiber" (II, 8) sich Feuer für die Pfeife schlägt, aber das Streichhölzchen wieder ausgehen läßt. Besonders viel Anweisungen finden wir in „Der Fleck auf der Ehr" (I, 11), weil die Handlung sich dort pantominisch vollzieht.

Wenn Anzengruber mit seinen Spielanweisungen auch nicht so freigebig war wie die Naturalisten, so finden wir doch bei ihm schon starke Anklänge an deren spätere Weise. Grade seine Technik bestimmte Büchner, ihn einen „Vorläufer und vielleicht Anreger des deutschen Naturalismus" zu nennen.[187]

Anzengrubers Weltanschauung

Stimmte Anzengruber in seiner Weltanschauung mit den Naturalisten überein? Diese Frage können wir nicht ohne weiteres bejahen. Sie waren reine Materialisten, denen der Geist Funktion der Materie ist. Anzengruber spricht sich klar dagegen aus. „Der Intellekt, der in dem Wesen steckt, kann wohl kaum schlechtweg das Resultierende aus dem organischen Mechanismus sein, es spricht und wirkt sich da offenbar etwas aus, das sich der Maschine bedient, ob nun durch selbe behindert oder gefördert. . . . Der Organismus ist nicht in dem Sinne Maschine, wie der Materialismus angenommen."[188]. Er spottet, und sein Spott scheint sich gradezu gegen die Zolasche Schule zu richten: „Endlich hatte man eine Basis gefunden, auf der man weiter zu bauen hoffte! Der Stoff — die Materie! Aber jetzt beginnt man bereits, den Elementen der Chemie intelligente Eigenschaften zuzusprechen . . . man beginnt Erblichkeit usw. herbeizuziehen: die Bildungsfähigkeit der eiweißartigen Materie. Es ist hochkomisch! Kaum halten wir die hochgelobte Materie, den Stoff im Tiegel, so beginnt er sich allmählich zu verflüchtigen — der ganze, mit großem Aufwande begonnene Weltenträtselungsrummel ist vorbei, wir wissen so gut wie wieder nichts."[189] Das scheidet ihn von den Materialisten, deren Denkweise zum platten Atheismus führte.

Aber es führen viele Wege nach Rom und auch zum Atheismus? War Anzengruber Atheist? Wenn unter Atheismus Leugnung eines persönlichen Gottes im theologischen Sinn verstanden wird, so war Anzengruber Atheist, zum mindesten Agnostiker. Er hat sich in seinen Aphorismen über den Gottesglauben ausgesprochen. „Gott ist weder in der Natur noch im Leben ersichtlich und nachweisbar."[190] „Es besteht eine starke Wahrscheinlichkeit dafür, daß es einen Gott nicht gibt, aber gewiß ist, daß es das, was die Menschen für selben halten, nicht gibt."[191] Er hat in der Not seiner jüngeren Jahre eine Theodizee, ein Eingreifen Gottes, zu seinen Gunsten gefordert und nicht erhalten. So fragt er: „Hat sich Gott je meiner angenommen? Das ist die Probe auf seine Existenz, allerdings nicht auf den philosophischen Gottesbegriff, so doch auf den kirchlichen."[192] Auf anderer Stelle[193] gibt er die Antwort: „Er ließ mich in himmelschreiender Not." Er kommt zu dem Schluß: „Jeder Denkende muß in dem Sinne Atheist werden, daß er einen Gott, der sich um das Haarkleinste von unser jeden

körperlichen und finanziellen Wohls oder Wehs sorgen soll, nicht in der Welt und den Vorgängen in der Welt zu vereinen wüßte."[194]

Anzengruber ist jedenfalls kein Theist. Er würde auch wohl den Deismus rund ablehnen. Aber ist er wirklich Atheist? Wir möchten doch lieber Agnostiker dafür setzen. Ist der Erfahrungssatz wahr, daß kein überzeugter, selbstsicherer Atheist sich noch mit der religiösen Frage beschäftigt, so spricht das für unsere Behauptung. Anzengruber kommt in seinen Schriften einfach nicht los von der religiösen Frage, derselbe Mann, der das Renommieren mit dem Glauben resp. Unglauben verwirft[195] Er schrieb eben mit wehem, wundem Herzen. Einst hat er Gott erleben wollen; sein Wunsch ist ihm damals nicht erfüllt worden. Der ausgebliebene Erfahrungsbeweis wurde ihm dann Beweis für die Nicht-Existenz Gottes, was allerdings noch stets mangelhaftes Beweismaterial war. Wenn er sich fünfmal in seinen Aphorismen zuruft: „Es ist Religion, an keinen Gott zu glauben"[196], so erinnert er an das Kind, das sich im Dunkeln mit seinem Pfeifen selber Mut macht, aber nicht an den selbstsicheren Atheisten. Jedenfalls war er, wie wir später sehen werden, kein Atheist im philosophischen Sinne. Der Philosophie ist Gott keine Persönlichkeit, sondern eine Idee.

Man hält Anzengruber gewöhnlich für einen Pantheisten[197], verleitet durch die Worte des Steinklopferhans („Kreuzelschreiber", III, 1), welche man als das pantheistische Glaubensbekenntnis des Dichters ansieht. Der Hans erzählt uns, wie er einst, als er sterbenskrank in der schönen Natur gelegen habe, eine „extraige Offenbarung" in dem Naturfrieden gehabt habe: „Da wird mir auf einmal so verwogen, als wär ich von freien Stucken entstanden, und inwendig so wohl, als wär 's hell Sonnenlicht von vorhin in mein Körper verbliebn . . . und da kommt's über mich, wie wenn eins zu ein'm andern red't: Es kann dir nix gschehn! Selbst die größt Marter zählt nimmer, wann vorbei ist! Ob d' jetzt gleich sechs Schuh tief da unterm Rasen liegest oder ob d' das vor dir noch viel tausendmal siehst — es kann dir nix gschehn! — du ghörst zu dem alln und dös alls ghört zu dir! Es kann dir nix gschehn! Und dös war so lustig, daß ich 's all andern rund herum zugjauchzt habe: Es kann dir nix gschehn! — Jujuju! — da war ich's erstmal lustig und bin's a seither bliebn und möcht' ,'s sollt a kein andrer traurig sein und mir mein lustig Welt verderbn!" . .

Im Versinken in das All und im Bewußtsein der Zusammengehörigkeit mit demselben findet der Dorfphilosoph seine Lebensfreudigkeit. Otto Rommel[198] wendet sich gegen diese Auslegung. Wenn es auch vermutlich richtig sei, daß Anzengruber sich bei dieser Stelle an Lucians „pantheistische Lebensbeichte" in Auerbachs „Lucifer" angelehnt habe — sagt doch Anzengruber in seinen Aphorimen[199]: „Nein, ich habe nichts gegen ihn, ich gestehe

ja zu, was ich ihm verdanke, ich stehe auf seinen Schultern" —, so stehe doch des Dichters Philosophie nicht im Zeichen des Deismus Auerbachs, sondern des Atheismus Feuerbachs, der vor dem Fehler der Naturreligion und des philosophischen Pantheismus warnt, die Natur als einen Gott zu verehren; dem illusionslosen und klaren Anzengruber habe jede Naturmystik ferngelegen. So gibt denn Rommel zu Hans' Beichte die folgende Auslegung: „Du hast nichts zu befürchten, was nicht natürliches Menschenlos wäre, und dieser Gedanke muß dich trösten, hinausheben über den Egoismus des Schmerzgefühls, der sein individuelles Leid als eine unerträgliche Ausnahme empfindet." So sei denn nicht „Allvergessenheit", mystische Entrücktheit der Sinn der „Offenbarung", sondern das Gefühl der Zusammengehörigkeit von Mensch und Natur zur Einheit des Lebens und als praktische Konsequenz davon: die Befreiung von lebenhemmenden Angstgefühlen, ein freigemutes Ergeben ohne Frage und Klage.

Anzengruber war, wie wir es aus einem Brief vom 21. November 1876[200] wissen, mit Dr. Dubocs Schrift über den ethischen Gehalt des Atheismus bekannt geworden, und Duboc war Feuerbachs Freund. Der Dichter spricht sich nicht darüber aus, ob er Feuerbachs Schriften eingehend studiert habe, Bettelheim[201] behauptet, daß nach Bolins Zeugnis Anzengruber Feuerbachs Werke nicht gekannt habe — aber jedenfalls stimmt er mit dessen ausschließlicher Diesseitigkeitsphilosophie überein.[202] Hatte Feuerbach es nach Rommel[203] als seine Aufgabe bezeichnet, „seine Anhänger aus Gottesfreunden zu Menschenfreunden (aus Theologen zu Anthropologen, aus Theophilen zu Philantropen), aus Gläubigen zu Denkern, aus Betern zu Arbeitern, aus Kandidaten des Jenseits zu Studenten des Diesseits, aus Christen, welche ihrem eigenen Bekenntnis zufolge „halb Tier, halb Engel" sind, zu Menschen, zu ganzen Menschen zu machen", so meint Anzengruber dasselbe, wenn er sagt: „Menschgott muß es heißen, nicht Gottmensch."[204] Das bedeutet eine Vergottung des Menschen, nicht des einzelnen, sondern der Gattung. „Gott ist ihm die Verdinglichung der Gattung ‚Mensch'." So faßt Rommel Feuerbachs und seines Gesinnungsgenossen Anzengrubers „Glaubens"bekenntnis zusammen.

Anzengruber wird in seinen Aphorismen nicht müde, den Unsterblichkeits- und damit Jenseitsglauben anzugreifen und jede theistische und selbst deistische Weltanschauung abzulehnen. „Nichts ist hienieden als hienieden, von anderswo greift nichts ein."[205] Im Diesseitigkeitsglauben sieht er die Prämisse einer vollen Entwicklung der Gattung Mensch. „Erst wenn das Leben, als Leben, endlich begrenzt, als alleiniger, als Zweck des Daseins an sich betrachtet und aufgefaßt, und darnach alle Institutionen, Meinungen usw. geändert werden, wird die Entwicklung des Menschen in

jene Bahnen gelenkt, welche das Individuum wirklich so veredelnd ausbilden kann, daß sie einer Dauer über dieses Leben hinaus würdig erscheinen dürften."[206] Das Diesseits nun, das er fast fanatisch gegen jeden Kontakt mit dem Jenseits zu schützen sucht, will er mit der neuen Religion füllen. In seinen Aphorismen hat er die Richtlinien niedergelegt. Der Grundgedanke ist Feuerbachs "Homo homini deus". „Dieweil wir leben, haben wir weiter eben nichts zu tun und keine Rücksicht als die auf die große menschliche Gesellschaft."[207] „Aber eins verbleibt, die Verpflichtung menschlichen Zusammenhaltens."[208] Opfer muß der Mensch auch in der neuen Religion bringen, nur müssen sie „nicht den himmelfernen Göttern dargebracht werden . . . der Mensch der Menschheit, diese dem Menschen."[209] „Entgöttern und vermenschlichen! das sind die neuen Ziele."[210]

Mit diesen neuen Zielen traf Anzengruber mit den Naturalisten zusammen, wenn diese auch kaum solch ein festes, aufbauendes Programm entworfen haben. Auch sie strebten, volle Diesseitsmenschen zu sein und die neue Menschheit zu schaffen. Auch sie hätten trotz ihres Atheismus den Satz "Homo homini deus" unterschreiben können. Auch sie wollen ja wie Anzengruber die sozialen Mißstände und die himmelschreiende Ungerechtigkeit beseitigen helfen.

Aus dem Solidaritätsgefühl, dem Zusammenhalten mit der Gattung, erwächst die Liebe zu dem Einzelnen, das Mitleid. Aus solchem Mitleid heraus schreibt Anzengruber das Wort: „Ich habe mir vorgenommen, die Menschen nicht mehr ernst zu nehmen, aber ich werde diesem Vorsatze stets untreu, wenn ich sie leiden sehe."[211] Dieses Mitleid finden wir dann später als besonderen Zug bei Hauptmann, dem hervorragendsten der deutschen Naturalisten.[212]

Anzengrubers Stellung zu den Naturalisten

In unserer Untersuchung ist es von wesentlichem Interesse, zu wissen, ob und wie sich Anzengruber über die Naturalisten ausgesprochen hat. Der Aufstieg dieser Schule, wenn wir sie so nennen dürfen, fällt ja ganz in seine Zeit. Ein Jahr nach dem „Pfarrer von Kirchfeld", im Jahre 1871, erschien Emil Zolas (1840—1902) erster Band der „natürlichen und sozialen Familiengeschichte" Rougon-Macquart, in der er seine Theorie von der naturwissenschaftlichen, experimentellen Methode in die Praxis übertragen hatte; 1877 sein "Roman L'Assommoir". Tolstois „Macht der Finsternis" fällt allerdings erst in die letzten Lebensjahre Anzengrubers, 1886. Ibsen war ihm bekannt. Seit seinem Erstlingsdrama „Catilina" (1849) hatte der Norweger sich nach und nach den deutschen Boden erobert und wurde fast als ein deutscher Dichter angesehen. Anzengruber, der seine Zeit miterlebt,

konnte nicht umhin, zu diesen auffallenden Erscheinungen in der literarischen Welt und zu der neuen Richtung in Deutschland Stellung zu nehmen.

Seine Aphorismen leisten uns auch in dieser Frage gute Dienste. Wiederholt hat er sich über Zola ausgesprochen. Er rühmt ihn als „eine geniale Kraft“[213], als einen unbestrittenen „Künstler“[214], schreibt ihm „ein eminentes Talent“ zu.[215] Es freut ihn offenbar, daß Zola gegen die alle Kreise durchdringende Sprache der Heuchelei, die Lüge im Umgange protestiert, und er sieht voraus, „dieser Protest wird, da ihrerseits die Gesellschaft an all der Umgangslüge und Heuchelei und Schönfärberei zäh festhält, ein erbitterter, wird ein scharfer Ausfall werden.“[216] „Dieser Zola beredet — ganz mit Recht, denn soll es mit dem Geschlechtsleben besser und natürlich werden, so muß es geschehen — im Buche Dinge, die man im Leben nicht beredet, aber tut —“[217] „Die sogenannten anständigen Leute, die weitere Enthüllungen fürchten, sind außer sich darüber. Die Aufrichtigen und Ehrlichen dagegen, welche sich ihre eigene innerste Unanständigkeit eingestehen, lesen Zolas Schilderungen mit großem Vergnügen.“[218] So weit lobt Anzengruber seinen französischen Kollegen von der Feder, aber er tadelt an ihm das Lehrhafte: „. . . dozieren, das soll die Literatur nicht.“[219] „Der Mann ist wahr, aber er macht Naturgeschichte.“[220] Er warnt ihn, „die Schönheit nicht zu vergessen in der Kunst.“[221] Wenn Zola sagt: „Die Literatur ist keine Kunst, sondern eine Wissenschaft, sie hat sich an die Naturforscher als an ihre berufenen Vorbilder zu halten“, so antwortet ihm Anzengruber recht sarkastisch: „O je, was haben d i e nicht schon zusammenfabuliert und tun es heute noch! Oder Naturgeschichte der Bestie ‚Mensch‘ schreiben?“[222] Er tadelt Zolas Einseitigkeit. Zwar nimmt er an, angesichts des Charakters dieses Mannes, der „kein Zieraffe“ sei, daß es ihm voller Ernst und aufrichtige Überzeugung mit seiner naturalistischen Richtung sei[223], aber er meint doch: „Treibe jeder, was er mag, nur verlange keiner, daß die Art seines Produzierens als alleinseligmachend gelte“[224], und er spricht die Hoffnung aus, die naturalistische Schule werde hoffentlich keine Schüler finden, die dem Meister bis in seine Exzentri(zi)täten folgen würden.[225]

Über Ibsen hat Anzengruber sich nicht so eingehend ausgesprochen. In einem Brief an Bolin vom 11. November 1883[226] äußert er den Wunsch, Ibsens „Gespenster“ kennen zu lernen, und fügt hinzu: „Allerdings habe ich sowohl ‚Stützen der Gesellschaft‘ als auch ‚Nora‘ besprochen, deren großes Lob ich jetzt zu meiner Beschämung in ‚Nord und Süd‘ lesen muß.“ Diese Besprechung liegt uns im 15. Band III seiner Werke unter dramaturgischen Plaudereien vor.[227] Anzengruber lobt, das Ganze sei sehr packend und mit unleugbarem Geschick gemacht, „der Dichter

habe einen Protest gegen die Verlogenheit im öffentlichen Leben und die Verlogenheit zwischen Mann und Frau eingelegt, aber Ibsen habe mit seinen Helden „ausgesprochenes Malheur" gehabt. Diese abfällige Kritik scheint dem Dichter angesichts der allgemeinen Lobeserhebungen leid zu tun. Ob er später zu einer besseren Würdigung Ibsens gelangt ist, können wir nicht nachweisen.

Tolstoi erwähnt unser Dichter nur in der 368. seiner Aphorismen.[228] Er nimmt Stellung zu dem Satz: „Die einzige vernünftige Tätigkeit des Menschen ist die Liebe." Wenn diese Liebe sich nur auf Weib, Kinder, Freunde, Vaterland, Wissenschaft beziehen solle, so weist Anzengruber diese Begriffsfassung als zu eng und im letzten Grunde egoistisch ab. Gemäß seiner Weltanschauung fordert der Dichter Liebe zu der Gattung Mensch und dann zu dem einzelnen Menschen.

Über die Naturalisten im allgemeinen äußert sich Anzengruber eigentlich wenig günstig. Zwar billigt er die naturalistische Strömung als solche: „Der Literat der Zukunft hat eine große Aufgabe — er soll vermitteln die Übergänge zwischen alter und neuer Zeit, heuchlerisch Aufrechterhaltenes fallen machen durch Wahrhaftigkeit." Das will nach seiner Einschätzung der Naturalismus. Aber die Naturalisten beginnen diese Mission mit literarischem Gezänk, der Dichter hofft jedoch: „'s wird besser werden."[229] Er moquiert sich über ihr Gewetter und Gezeter auf die alten Götzen. „Die müssen abgetan werden, sie, die die Lüge so lange aufrecht gehalten! Gewissenhaft geht die neue Schule an ihre Aufgabe, die Wahrheit zu geben! Der Mensch schwitzt bei der Arbeit, also keine Schilderung desselben ohne Schweißgeruch! Der Furz darf nicht umgangen werden. Die Syphilis nicht, usw., Gebärsstudien. Der Mensch muß ganz erniedrigt werden, damit er gehobenen Bewußtseins sich wahr fühlt. Unsere gesellschaftlichen, religiösen und politischen Lügen müssen uns vorgerückt werden. Die Probleme und Konflikte, die früher im Hemd gegangen sind, gehen der Wahrheit zu Ehren — nackt. Das ist alles! . . . Groß ist nur das Verkleinern der früheren Größen. Die jungen Götter sind wie die alten — neidisch."[230] „Jetzt hat der Teufel eines bizarren Geschmacks die interessantesten Kerle verleitet, die Senkgrube im Hause für die Hippokrane zu halten und fleißig aus ihr zu schöpfen und alle, die sich Parfüme bedienen oder das Sacktuch an die Nase halten, auf Verfälschung der Naturwahrheit anzuklagen."[231] Gewiß, Anzengruber ist nicht dagegen, daß ein geschilderter Vorgang auch in der Schilderung die brutale Färbung wie in der Wahrheit und Wirklichkeit trage, aber er kann nicht einsehen, was mit derlei Schilderungen bezweckt wird.[232] Künstlerisch kann er es nicht nennen.[233]

Dürfen wir sagen, daß Anzengruber bei dieser abfälligen

Kritik doch wohl hauptsächlich nur an die Exzesse gedacht hat, zu denen die meist jugendlichen, übereifrigen und überlauten Naturalisten sich zuweilen verleiten ließen? Diese Vermutung liegt nahe. Die grellen Farben fallen eben zuerst auf. Und wir wollen nicht vergessen, daß Männer, welche nicht mehr studiosi rerum novarum sind, allem Neuen mit einer gewissen kühlen Reserve begegnen, ganz abgesehen davon, daß die alten Götter auch „neidisch" sind und es dann manchmal in ihrem Urteil an der objektiven Ruhe mangeln lassen.

Noch eins müssen wir betonen. Weder seine dichterische Naturgabe, welche er als Erbteil vom Vater erhalten hatte, noch sein Werdegang machten ihm den Gedanken der Naturalisten, die Kunst zu verwissenschaftlichen, sympathisch. Anzengruber ist Künstler, nicht Wissenschaftler. Zu letzterem fehlt ihm das Zeug. So schreibt er an Bolin, als dieser ihm den Doktortitel angehängt: „Ich sträube mich nur aus Ehrlichkeit gegen denselben, denn ich habe nicht studiert, bin auf keiner Universität gewesen, kaum mit der Realschule fertig geworden; eine ganz verteufelt bittere Schule des Lebens hab' ich aber durchgemacht, und wenn die Jahre als Schuljahre zählen, so war sie 15klassig. Es ist wirklich, was die Accomodierungsfähigkeit der Wesen anlangt, die beste Welt; ein Autodidakt kann sich gar nicht verwissenschaftelt denken."[234] Bei dieser Grundstimmung ist es kaum denkbar, daß Anzengruber, auch wenn er allen Fragen des Lebens, auch den wissenschaftlichen, ein helles Auge, ein offenes Ohr und ein weites Herz entgegenbringt, mit Zola und dessen Nachfolgern die Wissenschaftlichkeit, gar auf Kosten des Künstlerischen, betonen würde.

Und doch ist Anzengruber stark naturalistisch gestimmt. Man lese, was er in der Vorrede zum 2. Band der „Dorfgänge" über sich selber sagt.[235] Zwar nennt er sich einen Realistiker, aber streift nicht dieser Realismus an den Naturalismus? Er sagt: „Von allem, was ihm wohl oder wehe das Herz bewegt, von allem, was in seinem Gehirne stürmt oder gährt, trägt er nichts in den Stoff hinein, er will alles aus ihm herausarbeiten, denn alle hirn- und herzbewegenden Gedanken betrachtet er auch nicht als in ihn selbst hineingelegt, sondern durch Welt und Zeit, Sonne und Wetter aus ihm herausgereift, und er hält es für gewiß, daß er ihnen in tausend Herzen und Gehirnen wieder begegnet, und daß bei einer jeden solchen Begegnung es in lohenden Funken aussprüht, lichtklar, überzeugend. Er glaubt, daß von Menschenbrust zu Menschenbrust ein elektrischer Draht läuft, an dessen Ende, unbekümmert darum, ob er unter Kloaken, Gefängniszellen und Bordellen hinzieht, die Botschaft des Geistes sich in Lettern fertig stellt. Er erspart uns keinen Schrei wehen Jammers, er erspart uns kein Jauchzen wilder Lust. Er stößt das Elend, das um Mitleid bettelt,

nicht von der Ecke, er jagt den Trunkenen, der alle belästigt, nicht von der Straße; alles, was er bei solchen unangenehmen Begegnungen für sich tut, ist, sie abzukürzen, nachdem ihr aber doch den Eindruck einmal weg habt. Tugend und Laster, Kraft und Schwäche führen bei ihm ihre Sache in ihrer eigenen Weise. Er will das Leben in die Bücher bringen, nachdem man es lange genug nach Büchern lebt."

Seine ganz moderne Weltanschauung; sein Wollen als Mensch, als Lehrer, als Dichter; seine tendenziöse, lehrhafte Volksdichtung; seine Offenheit, seine Wahrhaftigkeit, sein Wirklichkeitssinn; seine künstlerische Technik — kurz, alle die Züge, welche wir im vorhergehenden Abschnitt dargelegt haben, stellen ihn, trotz der im 2. Abschnitt dieser Arbeit besprochenen Abweichungen, in die Reihe der Naturalisten, wenn auch nicht mitten in sie hinein, so doch in die Avantgarde. Die deutschen Naturalisten hätten es nicht nötig gehabt, sich nach ausländischen Mustern umzusehen. Bei ihrem Stammesgenossen Anzengruber hätten sie alles gefunden, was ihnen im Kampf für moderne Zivilisation und Kultur und gegen soziale Mißstände und Entartung nötig war, und sein Dichtergenius hätte sie leicht an den Klippen vorbeigeführt, an denen ihre Ästhetik infolge ihrer wissenschaftlichen Gebundenheit und ihrer oft taktlosen Ungebundenheit Schiffbruch erleiden mußte. Sie erlagen dieser Gefahr. Sie gingen ins Extreme und wurden einseitig. Das tadelt der Dichter in seinen abfälligen Äußerungen, aber nicht ihre Richtung als solche; er hofft vielmehr: „'s wird besser werden."[236] Er hofft auf den Erfolg der Reformation oder Revolution seitens dieser modernen Wahrheitsapostel und muß darauf hoffen, weil er selber, obwohl unbewußt, in Praxis ein Naturalist ist, wenn auch ein gütiges Geschick ihn vor ihren Verkehrtheiten bewahrte.

Anzengrubers Einfluß auf die Naturalisten

Es erhebt sich die Frage: Hat Anzengruber auf Entstehung und Entwicklung des deutschen Naturalismus Einfluß gehabt? Büchner hat den Gedanken ausgesprochen[237], Anzengruber möchte vielleicht „Anreger" gewesen sein. Wir meinen aus folgenden Gründen, mit dieser Möglichkeit nicht rechnen zu dürfen. Hätten die Naturalisten bei Anzengruber Anregung gefunden, dann würden sie doch gewiß in irgend einer Weise davon Zeugnis abgelegt haben, denn ehrlich sind sie ohne alle Frage. Holz nennt Zola, Ibsen, Tolstoi — warum sollte er Anzengruber übergangen haben? Zweitens: wer den Wurzeln des Naturalismus nachforscht und seine geschichtliche Entwicklung verfolgt, wie Conrad in München für Zola Propaganda machte, und Holz im Berliner Kreis nach dem Studium von Zola zu einem eignen Kunstprinzip ge-

langte; wer bedenkt, wie Anzengruber sich zu dem Prinzip der Verwissenschaftlichung der Kunst stellte, der kann nicht mehr von einer „Anregung“ seitens Anzengruber reden. Drittens: Hätten die Anthologie-Dichter, welche wir als die direkten Vorläufer der Naturalisten ansehen, in Anzengruber einen Gesinnungsgenossen gesehen, so würden sie ihn gewiß um einen Beitrag zu ihrer Anthologie ersucht haben. v. Hanstein, welcher zu jenem Kreis gehörte und seine persönliche Erfahrungen in seinem Buche niederlegte, erwähnt Anzengruber nicht. Erst bei Eröffnung der „Freien Bühne“ kam unser Dichter in Berlin zur Geltung.

Aber hat Anzengruber auch nicht zur Entstehung des Naturalismus beigetragen, so dürfte er doch später Einfluß ausgeübt haben. Anton Bettelheim hat in seinem Artikel über Anzengruber in „Freie Bühne“[238] von einem solchen Einfluß gesprochen: „Auf dem fest umgrenzten Gebiet des Dialektstückes und der Dorfgeschichte hat er, zuerst er, den modernen Naturalismus in Deutschland ausbilden helfen. . . Der deutsche Naturalismus ehrte in ihm, dem früh Entrissenen, den kräftigsten Vorkämpfer, den Meister des modernen Volksstücks.“ Wollten wir jedoch über den Umfang dieses Einflusses Erhebungen anstellen, so würden wir uns auf den schwankenden Boden der Spekulation begeben müssen. Auch wenn zwei Stücke ein und denselben Gedanken behandeln, so darf doch noch nicht behauptet werden, daß der eine Dichter von dem andern seine Anregung erhielt. Eine Illustration möge als Beweis genügen. Anzengrubers Elfriede und Ibsens Nora kämpfen um ihr Frauenrecht gegen ihre Männer, welche sie als Puppen ansehen. „Elfriede“ erschien 1873. Ibsen schrieb sein Stück 1879. Wer hat jemals behauptet, daß Ibsen seine Idee von Anzengruber geborgt hätte?! „Das vierte Gebot“ und Sudermanns „Ehre“ haben einen Hauptgedanken gemeinsam: degenerierte Eltern genießen den Sündenlohn ihrer Tochter. Ist der Gedanke denn so einzigartig, daß nicht zwei Dichter, unabhängig von einander, auf ihn verfallen können, zumal das Großstadtleben sicherlich oft Belege dafür liefert? Es ist zu gewagt, aus solchen, vielleicht ganz zufälligen Übereinstimmungen Schlüsse auf „Anregung“ zu ziehen.

In diese Kategorie scheint uns Kleinbergs Behauptung zu gehören: „Nord- und süddeutsche Dichter, Dramtaiker und Erzähler knüpften, was Anzengrubers geschichtliche Sendung erst recht bestätigt, gleicherweise an ihn an. Wie sehr die „Moderne“ auch dem nordischen Großen verpflichtet war, dankte Gerhard Hanutmann doch auch ihm die erstaunliche Wirklichkeitstreue der charakteristischen Details und die Kenntnis und Schilderungskunst der Massenpsyche, lernte er vom Schöpfer des „Vierten Gebots“, schamlose oder naive Verderbtheit restlos zu schildern, sim-

pelste Menschen zu Trägern von Weltkonflikten zu machen" usw.[238a] Wo bleibt der Beweis für diese Behauptung? Hauptmann hat sich sehr lobend über Anzengruber ausgesprochen. In den „Gedenkblättern an Ludwig Anzengruber", gesammelt von Franz Josef Böhm[239], sagt er: „Anzengruber, als Österreicher und als Deutscher wurzelecht, ist wurzelecht als Dichter und Dramatiker. Seine Dichtungen stellen eine urtümliche Offenbarung der deutschen Seele dar. Sie sind gleichermaßen erfüllt und getragen von allen versöhnlichen Kräften eines durchdringenden Blicks, eines reichen Humors und einer allumfassenden Humanität. War Anzengruber kein Tragiker durchaus, so war er doch wiederum einer auf seine Art, eine sehr anspruchslose Art, die am Ende nicht minder zur Tiefe drang als die pathetische. Daß man Anzengruber ganz allgemein kennt, liebt, daß man seine Dramen wieder und immer wieder sieht, wird eines der schönsten Anzeichen des künftigen deutschen Frühlings und Sommers sein. Dieser Frühling und Sommer möge kommen." Hauptmann hätte sicherlich mehr gesagt, wenn er Anzengruber alles das verdankte, was Kleinberg behauptet.

Karl Busse[240] versucht die Stelle aufzuzeigen, welche Sudermanns Prosa in der Entwicklung der deutschen Prosa des 19. Jahrhunderts einnimmt, und kommt zu dem Schluß: „. . . am ehesten vergliche sich sein Werk mit dem Anzengrubers". Da das uns vorliegende Exemplar von Busses Buch aus Sudermanns eigner Hand stammt, so dürfen wir wohl annehmen, daß sich der Dichter das Urteil desselben gefallen läßt. Busse fährt fort[241]: „Sudermann konnte sich zu Storm und Anzengruber schlagen . . . oder konnte, damit sich nicht begnügend, den Vorstoß machen in das flache Land der eignen Zeit, konnte versuchen, in die Krakelzüge der großstädtischen Moderne die großen Umrisse eines Schicksals hineinzuzeichnen", und behauptet, Sudermann hätte beides getan und hätte uns à la Anzengruber in seinen „Litauischen Geschichten" eine klassische Bauernnovelle gegeben. Mit dieser Behauptung ist jedoch nicht bewiesen, daß Sudermann eine entscheidende Anregung von Anzengruber empfangen oder sich bewußt an ihn angelehnt habe, sondern nur, daß zwischen den Werken beider Männer eine gewisse Parallele besteht.

Vogt und Koch[242] weisen darauf hin, daß Wolfgang Kirchbachs bäuerliches Trauerspiel „Waiblinger" (1886) als frei dramatische Umdichtung von Dostojewskis psychologischem Verbrecherroman „Raskolnikow" auf einem nach Anzengrubers Beispiel gehaltenen Hintergrunde gelten könne. Wir konstatieren nur die Tatsache.

Wenn wir auch als gewiß annehmen dürfen, daß Anzengruber nicht ohne Einfluß auf seine Zeitgenossen, zumal die Na-

turalisten, gewesen ist, so dürfen wir doch keine bestimmten Angaben darüber machen.

Anzengrubers literarhistorische Stellung

Wir gingen in dieser Arbeit von der Frage aus, ob Anzengruber wirklich, wie behauptet, als ein Vorläufer der Naturalisten angesehen werden dürfe, und wir meinen, nach eingehender Prüfung nur eine bejahende Antwort geben zu können. Seine Dramen und Romane weisen Elemente auf, welche ihn in enge geistige Verwandtschaft mit dem nachkommenden Geschlecht der Naturalisten bringen. Er steht an einer Wende der Zeiten. Das, was sich im Naturalismus Ausdruck verschaffte, bahnte sich bereits an in den Jahren, da Anzengruber seine Haupttätigkeit entfaltete. Und er ist zu sehr Kind seiner Zeit, als daß er sich den Wallungen des Zeitgeistes hätte entziehen können. Ja, wenn wir ihn gar noch mit den Augen seiner Zeitgenossen sehen und an dem messen könnten, was damals vorhanden war, so dürfte unser diesbezügliches Urteil noch bestimmter lauten. Wir wagen die Behauptung, daß Anzengrubers realistische Weise für Österreich eine neue literarische Offenbarung bedeutete. Er brachte in der Tat etwas durchaus Neues. Neben ihm stehen in der Literatur des 19. Jahrhunderts als hervorragende Größen Raimund und Grillparzer. Ihre Bedeutung für Österreich sollte nicht unterschätzt werden. Auch sie haben mitgearbeitet an dem großen Problem, daß sich je und je durch die Literaturentwicklung der verschiedenen Länder gezogen hat: die Verschmelzung zwischen gelehrter und volkstümlicher Dichtung. Nach Sauer[243] ist dies auf doppelte Weise möglich. „Entweder indem ein im Vollbesitz moderner Bildung stehender und von den Weimarischen Traditionen erfüllter Dichter die Bächlein der Volksbühne in den Strom des deutschen Dramas höheren Stils hinüberleitete, die Gespenster-, Zauber- und Abenteuerstücke in den Bereich der Tragödie erhob, die Vorliebe seines naiven Publikums für märchenhafte Stoffe benutzte und im Dämmerschein des beginnenden Naturlebens tragische Verwicklungen vorführte, wie Grillparzer dies getan hat, oder indem das vorhandene Volksstück von einem mächtigen Talent, aus sich heraus, mit möglichster Fernhaltung alles fremden Beiwerks allseitig ausgestaltet und auf eine Stufe gebracht wurde, auf der es die einseitige gelehrte Literatur zur Anerkennung zwang. Dies ist Raimund in seinen besten Werken gelungen.“ Raimund hatte wohl einen Versuch gemacht, eine Brücke in die Wirklichkeit zu schlagen, aber auch seine Kunst hatte noch nicht der konventionellen Elemente des Märchenhaften entraten können, und Grillparzer war zu gegenwartscheu. Da erstand dem österreichischen Volke der große Realist, in dessen Stücken der warme Strom wirklichen

zeitgenössischen Lebens pulsierte; dessen Seele vom sozialen Zorn und Mitleid erfüllt war: Anzengruber, „unser einziger, wahrhaft volkstümlicher Dramatiker des 19. Jahrhunderts."[244] Seine ungeschminkt offene, natürliche, wirklichkeitswahre, warm menschliche Weise, sein Anpassen an den Geist der Zeit, sein verständnisinniges Eingehen auf die Probleme des Lebens, sein kritischer Freimut brachten in die österreichische Literatur ein Element, das ihr bisher fremd gewesen, und ließen ihn, als der Naturalismus gleich darauf sein Haupt erhob, mit vollem Recht als Vorläufer dieser Richtung erscheinen.

Auch in der Entwicklung der Literatur in Deutschland selbst nahm Anzengruber eine einzigartige Stellung ein. Er steht noch teilweise auf dem Boden der älteren Ästhetik, aber streckt sich schon stark dem neuen Geist entgegen. Auch „er strebte Wahrheit an gegenüber romantischer Verstiegenheit und Phantastik, gegenüber der Unnatur und Verlogenheit, aber nicht die Wiedergabe der nackten, kahlen Wirklichkeit, sondern künstlerisch geläuterten, durch seine künstlerische Persönlichkeit hindurchgegangenen, veredelten Wahrheit", wie Sauer[245] ihn charakterisiert. Es war noch der alte idealisierende Zug in Anzengruber, und zudem fehlte ihm als Künstler der wissenschaftliche Zug, als daß die Naturalisten ihn schon voll und ganz als einen der ihren hätten ansehen können. Aber andereseits brachten ihn sein starker Wirklichkeitssinn und sein tendenziöser, sozialkritischer Zug den Naturalisten so nahe, daß man ihn zum mindesten als ihren Vorläufer ansehen kann. Er steht eben auf der Scheide. Ohne schon ganzer Naturalist zu sein, ragt er doch nach der naturalistischen Seite weit über seine Vorgänger, z. B. Hebbel und Ludwig, hinaus. Hebbels tendenziöser, psychologisch vertiefter Realismus mit seiner klassischen Form stand dem zeitgenössischen Leben zu fern. Ihm ist Poesie eben realisierte Philosophie. Ludwig kam der Wirklichkeit näher. Sagt doch Ed. Engels über ihn[246]: „Man sieht, die deutsche Kunst der Wirklichkeit hat nicht auf die Franzosen Flaubert und Zola zu warten brauchen, um auch als Lehre auszusprechen, was ein Menschenalter vor den Franzosen in Deutschland geleistet worden war." Auch Ludwig „drang auf Wahrheit, auf Natur, auf Wirklichkeit als Grundlage der Poesie, ja, er war manchmal geneigt, sogar die Wahrheit über die Schönheit zu setzen, sie auf Kosten der Schönheit zu bevorzugen . . . aber er hielt daran fest, daß ein Stück gemeiner Wirklichkeit nie und niemals ein Kunstwerk sei; er hielt daran fest, daß den Nachtseiten des Lebens eben nur jener Platz in der Kunst gebühre, den die Nacht neben dem Tag auch im Kreislauf unseres Daseins einnehme." Das schied ihn von den Naturalisten. Es fehlte ihm auch wie Hebbel der Kontakt mit den Problemen der Gegenwart. So konnte Engels sagen[247]: „. . . . ein

unmittelbarer Zusammenhang aber zwischen ihren (d. h. Hebbels und Ludwigs) Dramen und den geschichtlichen Ereignissen ihres Vaterlandes läßt sich nur mit gewaltsamem Treppenwitz der Literaturgeschichte herausklügeln."

Anzengruber ging über sie hinaus. Sein wirklichkeitstreuer Realismus näherte sich trotz des idealisierenden Einschlags in praxi stark der Weise der Naturalisten. Er tat den ersten Schritt in diese neue Richtung und stand im Vorhof des Naturalismus. So bezeichnet sein Wirken einen Merkstein in der Entwicklung deutschen Geisteslebens, und Ed. Engels konnte sagen[248]: „Die siebziger Jahre des 19. Jahrhunderts werden in der Geschichte des deutschen Dramas dereinst die Anzengruber-Zeit heißen."

Ob Anzengruber wirklich „Anreger" oder „Wegbereiter" des Naturalismus gewesen ist, wollen wir dahingestellt sein lassen, jedenfalls war er aber ein Vorläufer der Naturalisten.

Ende.

Bibliographie

Anzengruber, Ludwig: Sämtliche Werke. Wien, o. J.
Arnold, Robert F.: Das Deutsche Drama. München, 1925.
Bab, Julius: Ludwig Anzengruber. Berlin, 1904.
Bahr, Hermann: Die Überwindung des Naturalismus. Dresden und Leipzig, 1891.
Bartels, Adolf: Geschichte der deutschen Literatur. Leipzig, 1901.
Benois-Hanappier, L.: Le Drame Naturaliste en Allemagne. Paris, 1905.
Berg, Leo: Zwischen zwei Jahrhunderten. Frankfurt a. M., 1896.
Bettelheim, Anton: Anzengruber. Berlin, 1897.
Briefe von Ludwig Anzengruber, Stuttgart und Berlin, 1902.
Neue Gänge mit Ludwig Anzengruber. Wien-Prag-Leipzig, 1919.
Biese, Alfred: Deutsche Literaturgeschichte. München, 1921.
Böhm, Franz Josef: Gedenkblätter an Ludwig Anzengruber. Breslau, 1915.
Bölsche, Wilhelm: Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie. Leipzig 1887.
Bötticher, Gotthold: Deutsche Literaturgeschichte. Hamburg, 1906.
Brunetière, Ferdinand: Le Roman Naturaliste. Paris, 1896.
Büchner, Anton: Zu Ludwig Anzengrubers Dramatechnik. Darmstadt, 1911.
Busse, Karl: Hermann Sudermann. Stuttgart-Berlin, 1927.
Chesterton, G. K.: Leo Tolstoi. New York-London, o. J.
David, J. J.: Anzengruber. Berlin-Leipzig, o. J.
David-Sauvageot, A.: Le Réalisme et le Naturalisme. Paris, 1890.
Doell, Otto: Die Entwicklung der naturalistischen Form im jüngstdeutschen Drama. Halle a. S., 1910.
Engels, Ed.: Geschichte der deutschen Literatur. Wien-Leipzig, 1908.
Ewers, Hanns Heinz: Führer durch die moderne Literatur. Berlin, 1922.
Fechter, Paul: Gerhart Hauptmann. Dresden, o. J.
Freie Bühne, Bd. 1.
Freyham, Max: Gerhart Hauptmann. Berlin, 1922.
Friedmann, Sigismund: Das deutsche Drama. Leipzig 1903.
Ludwig Anzengruber. Leipzig, 1902.
Gottschall, Rudolf v.: Die deutsche Nationalliteratur. Breslau, 1902.
Günther, Max: Die soziologischen Grundlagen des nat. Dramas der jüngsten deutschen Vergangenheit. Weida, 1912.
Hanstein, A. v.: Das jüngste Deutschland. Leipzig, 1882.
Harnack, Otto: Essais und Studien zur Literaturgeschichte. Braunschweig, 1899.
Hart, H. und Jul.: Kritische Waffengänge. Leipzig, 1882.
Holz, Arno: Die Kunst. Berlin, 1891.
Ibsen, Hendrik: Sämtliche Werke. Berlin, o. J.
Kinzel, Karl: Anzengruber als Dramatiker. Leipzig, 1907.

Kleinberg, Alfred: Ludwig Anzengruber. Stuttgart-Berlin, 1921.
Kosch, Wilhelm: Das Deutsche Theater und Drama im 19. Jahrhundert. Leipzig 1913.
Lessing, O. E.: Die neue Form. Dresden, 1910.
Litzmann, B.: Ibsens Dramen. Hamburg-Leipzig, 1901.
Lorenz, Max: Die Literatur am Jahrhundert-Ende. Stuttgart, 1901.
Lothar, Rudolph: Das deutsche Drama der Gegenwart. München-Leipzig, 1905.
Lublinski, Samuel: Der Ausgang der Moderne. Dresden, 1909.
Macfall, Haldane: Ibsen. New York-San Francisco, 1907.
Martersteig, Max: Das deutsche Theater im 19. Jahrhundert. Leipzig, 1904.
Meyer, Richard M.: Die deutsche Literatur des 19. Jahrhunderts. Berlin, 1900.
Mieke, Hellmuth: Der deutsche Roman. Dresden, 1912.
Moeller-Bruck, Arthur: Die Moderne Literatur. Berlin-Leipzig, 1902.
Nagl, .J W.: Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte. Wien-Leipzig, o. J.
Naumann, Hans: Die deutsche Dichtung der Gegenwart. Stuttgart, 1924.
Ohlert, Richard: E. Zola als Theaterdichter. Berlin, 1920.
Reich, Emil: Ibsens Dramen. Dresden, 1908.
Reß, Robert: Arno Holz. Dresden, 1913.
Riemann, Robert: Von Goethe zum Expressionismus. Leipzig, 1922.
Roehr, Julius: Gerhart Hauptmanns dramatisches Schaffen. Dresden-Leipzig, 1912.
Rosner, L.: Erinnerungen an Anzengruber. Leipzig-Wien, 1891.
Sanders, Daniel: Geschichte der deutschen Literatur. Berlin-Schöneberg, 1906.
Sauer, August: Geschichte der Literatur in Österreich und Deutschland. Wien-Leipzig, 1903.
Schlenther, Paul: Gerhart Hauptmann. Berlin, 1898.
Schlismann, Aloys R.: Beiträge zur Geschichte und Kritik des Naturalismus. Kiel-Leipzig, 1903.
Shaw, G. Bernard: The Quintessence of Ibsenism. New York, 1904.
Sherard, Robert H.: Emile Zola. London, 1893.
Singer, Kurt: Ist Ibsen theatralisch? Dresden, o. J.
Sittenberger, Hans: Studien zur Dramaturgie der Gegenwart. München, 1898.
Soergel, Albert: Dichtung und Dichter der Zeit. Leipzig, 1921.
Steiger, Edgar: Henrik Ibsen. Berlin, 1898.
Stoeckius, Alfred: Naturalism in the recent German Drama, New York, 1903.
Strobl, Karl Hans: Ludwig Anzengruber. München, 1920.
Tolstoi, Comte Léon: Qu'est-ce que l'Art? Paris, 1898.
Tolstoi, Leo: Plays. New York, 1919.
Tschida, Katherina A.: Pathological Problems in the Dramas of Gerhart Hauptmann. Minneapolis, U. of Minn., 1925.
Urban, Richard: Die literarische Gegenwart. Leipzig, 1908.
Valentin, Veit: Der Naturalismus. Kiel-Leipzig, 1891.
Vilmar, A. F. C.: Geschichte der deutschen National-Literatur. Marburg-Leipzig, 1890.
Vischer, Friedr. Theo.: Das Schöne und die Kunst. Stuttgart, 1898.
Vizetelly, Ernest A.: Emile Zola. London-New York, 1904.
Vogt und Koch: Geschichte der Deutschen Literatur. Leipzig, 1926.
Walzel, Oskar: Henrik Ibsen. Leipzig, o. J.

Weitbrecht, Carl: Deutsche Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts. Leipzig, 1901.
Weygandt, W.: Die abnormen Charaktere bei Ibsen. Wiesbaden, 1907.
Witkowski, Georg: Das deutsche Drama des 19. Jahrhunderts. Leipzig, 1906.
Die Entwicklung der deutschen Literatur seit 1830. Leipzig, 1912.
Woerner, Roman: Henrik Ibsen. München, 1910.
Wolff, Eugen: Deutsche Literatur in der Gegenwart. Leipzig, 1896.
Ziegler, Theobald: Die geistigen und sozialen Strömungen im 19. Jahrhundert. Berlin, 1911.
Zola, Emile: Le Naturalisme au Théatre. Paris, 1903.
Le Roman Expérimental. Paris, 1898.
La République et la Litérature.

Belegstellen

[1]Ludwig Anzengruber (geb. am 29. Nov. 1839 in Wien) stammte väterlicherseits aus einem oberösterreichischen Bauerngeschlecht, mütterlicherseits aus einer Wiener Bürgerfamilie. Mit 5 Jahren verlor er den dichterisch veranlagten Vater. Ludwig besuchte die Volksschule und die Realschule. Doch die geringen Mittel seiner Mutter nötigten ihn, schon nach der 5. Klasse die Schule zu verlassen. Er wurde Praktikant in einer Buchhandlung, wo er seiner Leselust fröhnen konnte. Anzengruber folgte dann seinem Zug zum Theater. Er wurde Schauspieler und wagte sich an dramatische Versuche. Es waren Jahre schweren Kampfes. Im Jahre 1869 erhielt er ein kleines Amt bei der Wiener Polizeidirektion. Nun vollendete er .den „Pfarrer von Kirchfeld" (1870) Dieser hatte einen durchschlagenden Erfolg und stählte des Dichters Schaffenskraft. Seine hervorragendsten Schöpfungen sind: „Der Meineidbauer" (1871); „Die Kreuzelschreiber", „Elfriede" und „Tochter des Wucherers" (1872), welch letztere zwei jedoch wenig gefielen; „Der Gwissenwurm" und „Hand und Herz" (1874); „Doppelselbstmord" (1875). Dann schien seine dramatische Kraft zu erlahmen, nur „Das vierte Gebot" (1877) ließ seinen Stern noch einmal hoch aufflammen. An weiteren Stücken sind zu nennen: „Der ledige Hof" (1876); „Ein Faustschlag" (1877); „Jungferngift", „Die Trutzige", „Alte Wiener" (1878); „Die umgekehrte Freit", „Ausm gewohnten Gleis" (1879); „Brave Leut vom Grund" (1880); „Heimgfunden" (1885); „Stahl und Stein" (1886); „Der Fleck auf der Ehr" (1889). In dem letzten Jahrzehnt seines Schaffens wandte sich Anzengruber vornehmlich der Erzählung zu. Bekannt sind die „Dorfgänge", die „Vorstadtgeschichten", seine Kalendergeschichten. Die Meisterwerke seiner Erzählungskunst sind „Der Schandfleck" (1876, umgearbeitet 1882) und „Der Sternsteinhof" (1884). Geehrt von der Mitwelt starb Anzengruber allzufrüh am 10. Dez. 1889.

[2]Geschichte der Deutschen Literatur, Bd. III, S. 217.

[3]Le Drame Naturaliste en Allemagne, S. 287.

[4]Zu Ludwig Anzengrubers Dramatechnik, S. 27.

[5]Die soziologischen Grundlagen des nat. Dramas, S. 4.

[6]Das Deutsche Drama, S. 646.

[7]Handbuch zur Geschichte der deutschen Literatur, S. 682.

[8]Deutsche Literaturgeschichte, S. 467.

[9]Dichtung und Dichter der Zeit, S. 445.

[10]Studien zur Dramaturgie der Gegenwart, S. 300 ff.

[11]Von Goethe zum Expressionismus, S. 326.

[12]Geschichte der Literatur in Österreich und Deutschland, S. 349.

[13]Ludwig Anzengruber, S. 59.

[13a] Hans Ernst Gronows Dissertation (University of Chicago) über Anzengrubers Verhältnis zu den Naturalisten ist nicht gedruckt worden.

[14]Die Überwindung des Naturalismus, S. 50 f.

[15]Der Ausgang der Moderne, S. 24.

[16]Deutsche Literaturgeschichte, S. 425.

[17]Führer durch die moderne Literatur, S. 186.

[18]Das deutsche Drama, S. 2 ff.
[19]cf. E. Zola, Le Roman Expérimental. S. 42.
[20]cf. A. Schlismann, Beiträge zur Geschichte und Kritik des Naturalismus, S. 79.
[21]cf. Max Guenther, Die soziologischen Grundlagen des nat. Dramas, S. 3.
[22]cf. A. Schlismann, Beiträge zur Geschichte, S. 80.
[23]Roman Expérimental, S. 22.
[24]cf. S. Lublinski, Der Ausgang der Moderne, S. 25.
[25]Roman Expérimental, S. 52.
[26]ibid. S. 22.
[27]ibid. S. 22.
[28]ibid. S. 23.
[29]ibid. S. 23 f.
[30]ibid. S. 3.
[31]ibid. S. 52.
[32]La Rep. et la Lit., S. 414.
[33]Beiträge zur Geschichte und Kritik des Naturalismus, S. 88.
[34]A. v. Hanstein, Das jüngste Deutschland, S. 65.
[35]Eugen Wolff, Deutsche Literatur in der Gegenwart, S. 22.
[36]A. Moeller-Bruck, Die Moderne Literatur, S. 59.
[37]nach Eugen Wolff, Deutsche Literatur in der Gegenwart, S. 332.
[38]aus A. v. Hanstein, Das jüngste Deutschland, S. 50.
[39]aus Eugen Wolff, Deutsche Literatur in der Gegenwart, S. 324.
[40]nach A. Soergel, Dichtung und Dichter der Zeit, S. 33.
[41]Arno Holz, S. 1.
[42]Roman Expérimental, S. 111.
[43]Die Kunst, S. 117.
[44]cf. Veit Valentin, Der Naturalimus, S. 29.
[45]Die Kunst, S. 41.
[46]Ibsens Dramen, S. 8.
[47]Das jüngste Deutschland, S. 171.
[48]Die literarische Gegenwart, S. 8.
[49]Die Entwicklung der deutschen Literatur seit 1830, S. 107.
[50]cf. G. Witkowski, Das deutsche Drama des 19. Jahrhunderts, S. 109.
[51]ibid.
[52]Qu'est-ce que l'Art, S. 266.
[53]ibid. S. 265.
[54]ibid. S. 254.
[55]ibid. S. 266 ff.
[56]cf. G. K. Chesterton, Leo Tolstoi, S. 30 ff.
[57]cf. A. F. C. Vilmar, Gesch. der Deutschen Nat.-Lit., S. 646.
[58]cf. R. Lothar, Das deutsche Drama der Gegenwart, S. 81; O. E. Lessing, Die neue Form, S. 12.
[59]A. Schlismann, Beiträge zur Geschichte und Kritik des Nat., S. 7.
[60]Gesch. der Deutschen Nat.-Literatur, S. 649.
[61]A. Schlismann, Beiträge zur Gesch. und Kritik des Nat., S. 33.
[62]Deutsche Literatur in der Gegenwart, S. 250.
[63]cf. „Unser Credo" in A. v. Hanstein, Das jüngste Deutschland, S. 50.
[64]Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie, S. 3.
[65]W. Boelsche, Die naturw. Grundlagen der Poesie, Kap. 1; A. Schlismann, Beiträge zur Gesch. und Kritik des Nat., S. 49; 62 f.; 66 f.; G. Witkowski, Das deutsche Drama des 19. Jahrh., S. 106 f.

[66] W. Boelsche, Die naturw. Grundlagen der Poesie, S. 4 f.
[67] ibid. S. 34.
[68] cf. A. Schlismann, Beiträge zur Gesch. und Kritik des Nat., S. 66.
[69] Otto Doell, Die Entwicklung der nat. Form, S. 142.
[70] cf. Edgar Steiger, Henrich Ibsen, S. 117.
[71] A. Holz, Die Kunst, S. 68; A. Soergel, Dichtung und Dichter der Zeit, S. 9 f.
[72] cf. A. Schlisman, Beitr. zur Gesch. und Kritik des Nat., S. 66.
[73] Die Kunst, S. 48.
[74] S. Lublinski, Der Ausgang der Moderne, S. 31.
[75] Le Naturalisme au Théatre, S. 124.
[76] ibid. S. 93.
[77] Die naturw. Grundlagen der Poesie, S. 83.
[78] Die Entwicklung der nat. Form, S. 143.
[79] Das jüngste Deutschland, S. 159.
[80] Le Drame Naturaliste en Allemagne, S. 214.
[81] cf. R. Arnold, Das deutsche Drama, S. 686.
[82] A. Moeller-Bruck, Die Moderne Literatur, S. 56.
[83] Beiträge zur Gesch. und Kritik des Nat., S. 142.
[84] Die deutsche Nationalliteratur, S. 637.
[84a] Die deutsche Dichtung der Gegenwart, S. 232.
[85] Diderot, Oeuvres, S. 561; cf. Schlismann, Beiträge zur Gesch. S. 112.
[86] Le Naturalisme au Théatre, S. 22.
[87] Die naturw. Grundlagen der Poesie, S. 66.
[88] cf. Paul Schlenther, Gerhart Hauptmann, S. 73.
[89] Das Schöne und die Kunst, S. 172.
[90] Beiträge zur Gesch. und Kritik des Nat., S. 80.
[91] Die deutsche Nationalliteratur, S. 750.
[92] Das Schöne und die Kunst, S. 174.
[93] ibid.
[94] R. M. Meyer, Die deutsche Lit. des 19. Jahrhunderts, S. 794.
[95] cf. A. Moeller-Bruck, Die Moderne Literatur, S. 47.
[95a] aus A. v. Hanstein, Das jüngste Deutschland, S. 56.
[96] cf. Paul Fechter, Gerhart Hauptmann, S. 27.
[97] Das jüngste Deutschland, S. 207.
[98] Die Entwicklung der nat. Form, S. 60.
[99] A. Bettelheim, Briefe von L. Anzengruber, B. 1, S. 287.
[100] Aphorismen: 808, Werke, Bd. 8, S. 245.
[101] Brief vom 14. Febr. '81, Bettelheim, Br. v. L. Anzengruber, Bd. 2, S. 90 f.
[102] cf. F. J. Boehm, Gedenkblätter an L. Anzengruber, S. 95.
[103] aus A. Buechner, Zu L. Anzengrubers Dramatechnik, S. 17.
[104] Br. vom 28. Aug. 1878, Bettelheim, Br. v. L. Anzengruber, Bd. 2, S. 25.
[105] cf. K. H. Strobl, Ludwig Anzengruber, S. 113.
[106] H. Sittenberger, Stud. zur Dramaturgie der Gegenwart, S. 383.
[107] Geschichte der deutschen Literatur, S. 143.
[108] Zu Ludw. Anzengrubers Dramatechnik, S. 137 ff.
[109] Stud. zur Dramaturgie der Gegenwart, S. 378.
[110] Werke, Bd. 15, I, S. 311.
[111] Die deutsche Lit. des 19. Jahrhunderts, S. 668.
[112] Hans Sittenberger, Stud. zur Dramaturgie der Gegenwart, S. 316.
[113] Die deutsche Lit. des 19. Jahrhunderts, S. 672.

114 ibid., S. 677.
115 Aphorismen: 799, Werke, Bd. 8, S. 797.
115a Bettelheim, Br. v .L. Anzengruber, Bd. 2, S. 243.
116 A. Bettelheim, Briefe von L. Anzengruber, Bd. 2, S. 59.
117 Ludwig Anzengruber, S. 83.
118 Werke, Bd. 8, S. 246, Aph. 247.
119 ibid., S. 27, Aph. 105.
120 ibid., S. 30, Aph. 113.
121 ibid., S. 27, Aph. 103.
122 ibid., S. 19, Aph. 67.
123 ibid., S. 31, Aph. 119.
124 ibid., S. 30, Aph. 114.
125 S. Friedmann, Das deutsche Drama, S. 5.
126 Werke, Bd. 8, S. 89, Aph. 306.
127 ibid., S. 85, Aph. 294.
128 cf. Eugen Wolff, Deutsche Lit. in der Gegenwart, S. 324; A. Soergel, Dichtung und Dichter der Zeit, S. 33.
129 F. J. Boehm, Gedenkblätter an L. Anzengruber, S. 143.
130 Ludwig Anzengruber, S. 376 f.
131 A. Bettelheim, Br. v. L. Anzengruber, Bd. 1, S. 289.
132 ibid., S. 130, Brief an Guertler, 27. Juni 1871.
133 ibid., S. 89, Br. vom 12. Nov. 1864.
134 Die deutsche Literatur des 19. Jahrhunderts, S. 677 f.
135 Aph. 808, Werke, Bd. 8, S. 244.
136 Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte, S. 625.
137 Aph. 796, Werke, Bd. 8, S. 240.
138 ibid., S. 240, Aph. 794.
139 ibid., S. 243, Aph. 804.
140 ibid., S. 242, Aph. 802.
141 Bd. 15, I, S. 297 f.
142 F. J. Boehm, Gedenkblätter an L. Anzengruber, S. 139.
143 Brief vom 13. Okt. 1882; A. Bettelheim, Br. v. L. Anzengruber, Bd. 2, S. 130.
144 cf. J. W. Nagl, Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte, S. 566.
145 cf. H. Sittenberger, Stud. zur Dramaturgie der Gegenwart, S. 302.
146 Werke, Bd. 8, S. 244, Aph. 807.
147 Werke, Bd. 10, S. 369 f.
148 Brief vom 14. Feb. 1873; A. Bettelheim, Br. v. L. A., Bd. 1, S. 186.
149 F. J. Boehm, Gedenkblätter an L. Anzengruber, S. 133.
150 Br. vom 30. Okt. 1876; A. Bettelheim, Br. v. L. Anz., Bd. 1, S. 290.
151 F. J. Boehm, Gedenkblätter an L. Anzengruber, S. 91.
152 Br. an Martinell, 2. Jan. 1872; A. Bettelheim, Br. v. L. Anz., Bd. 1, S. 157.
153 Werke, Bd. 1, S. 232 f.
154 A. Bettelheim, Briefe von L. Anzengruber, Einl. XL.
155 Werke, Bd. 4, S. 508.
156 cf. Jul. Bab, Ludwig Anzengruber, S. 17.
157 Br. an Guertler, 9. Feb. 1875; A. Bettelheim, Br. v. L. Anz., Bd. 1, S. 245.
158 cf. C. Weitbrecht, Deutsche Literaturgesch. des 19. Jahrh., S. 117.
159 cf. Freie Bühne, Bd. 1, S. 142 f.
160 cf. S. Friedmann, Das deutsche Drama, S. 99.

161 Studien zur Dramaturgie der Gegenwart, S. 328.
162 Br. vom 21. Nov. 1876; A. Bettelheim, Br. v. L. Anz., Bd. 1, S. 299.
163 Ludwig Anzengruber, S. 4 ff.
164 Br. vom 27. Juni 1871; A. Bettelheim, Br. v. L. Anz., Bd. 1, S. 129.
165 ibid., S. 105; Br. vom 27. Aug. 1865.
166 ibid., S. 290; Br. vom 30. Okt. 1876.
167 ibid., S. 299; Br. vom 21. Nov. 1876.
168 Studien zur Dramaturgie der Gegenwart, S. 313.
169 F. J. Boehm, Gedenkblätter an Ludwig Anzengruber, S. 93.
170 B. an Rosegger, 9. Jan. 1872; A. Bettelheim, Br. v. L. Anz., Bd. 1, S. 159.
171 Alte Schriften, Blatt XXXI, 1872.
172 Studien zur Dramaturgie der Gegenwart, S. 348.
173 Werke, Bd. 8, S. 16; Aph. 50.
174 ibid., S. 110; Aph. 374.
175 ibid., S. 111; Aph. 375.
176 Werke, Bd. 15, II, S. 50.
177 Werke, Bd. 8, S. 107; Aph. 365.
178 A. Buechner, Zu L. Anzengrubers Dramatechnik, S. 135 f.
179 Werke, Bd. 8, S. 13; Aph. 41.
180 cf. S. Friedmann, Das deutsche Drama, S. 3.
181 Werke, Bd. 8, S. 255; Aph. 838.
182 Anzengruber, S. 173.
183 Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte, S. 625.
184 Ludwig Anzengruber, S. 14 f.
185 nach A. Bettelheim, Anzengruber, S. 158.
186 Zu Lud. Anzengrubers Dramatechnik, S. 28 ff.
187 ibid., S. 27.
188 Werke, Bd. 8, S. 17; Aph. 55.
189 ibid., S. 12; S. 37.
190 ibid., S. 45; Aph. 169.
191 ibid., S. 44; Aph. 167.
192 ibid., Aph. 166.
193 Werke, Bd. 1, S. 274; Biogr. Fragm. 32.
194 Werke, Bd 8, S. 45; Aph. 171.
195 A. Bettelheim, Br. v. L. Anzengruber, Bd. 2, S. 243; Br. vom 3. Aug. 1888.
196 Werke, Bd. 8, S. 78 f.; Aph. 268; 271; 272; 273; 274.
197 cf. Rommel, Anzengruber Werke, Bd. 15, III, S. 415 ff.; cf. A. Bettelheim, Anzengruber, S. 240.
198 Werke, Bd. 15, II, S. 420 ff.
199 ibid., Bd. 8, S. 245; Aph. 809.
200 A. Bettelheim, Briefe v. L. Anzengruber, Bd. 1, S. 298.
201 A. Bettelheim, Neue Gänge mit L. Anzengruber, S. 293.
202 cf. R. Arnold, Das deutsche Drama, S. 647.
203 Werke, Bd. 15, III, S. 432.
204 ibid., Bd. 8, S. 84; Aph. 291.
205 ibid., Aph. 290.
206 ibid., S. 86; Aph. 299.
207 ibid., S. 79; Aph. 270.
208 ibid., S. 81; Aph. 280.
209 ibid., S. 83; Aph. 287.
210 ibid., S. 86; Aph. 300.

[211] ibid., S. 91, Aph. 316; cr. F. J. Boehm, Gedenkblätter an Ludwig Anzengruber, S. 88.
[212] cf. M. Guenther, Die soziologischen Grundlagen, S. 9.
[213] Werke, Bd. 8, S. 236; Aph. 787.
[214] ibid., S. 238; Aph. 789.
[215] ibid., Aph. 790.
[216] ibid.
[217] ibid., Aph. 789.
[218] ibid., S. 237; Aph. 788.
[219] ibid., Aph. 787.
[220] ibid., S. 236; Aph. 786.
[221] ibid., S. 237; Aph. 787.
[222] ibid., S. 238; Aph. 791.
[223] ibid., Aph. 790.
[224] ibid., S. 239; Aph. 791.
[225] ibid., S. 237; Aph. 787.
[226] A. Bettelheim, Briefe von L. Anzengruber, S. 158.
[227] S. 45 ff.
[228] Werke, Bd. 8, S. 108.
[229] ibid., S. 257; Aph. 841.
[230] ibid., S. 233 f.; Aph. 778.
[231] ibid., S. 234; Aph. 780.
[232] ibid., S. 235; Aph. 782.
[233] ibid., Aph. 783.
[234] A. Bettelheim, Br. v. L. Anzengruber, Bd. 1, S. 331.
[235] Werke, Bd. 15, I, S. 290 f.
[236] Werke, Bd. 8, S. 257; Aph. 841.
[237] A. Büchner, Zu L. Anzengrubers Dramatechnik, S. 27.
[238] Bd. 1, 1890, S. 1254.
[238a] Alf. Kleinberg, Ludwig Anzengruber, S. 361.
[239] F. J. Boehm, Gedenkblätter an L. Anzengruber, S. 59.
[240] Hermann Sudermann, S. 23 ff.
[241] ibid., S. 28.
[242] Geschichte der Deutschen Literatur, Bd. 3, S. 230.
[243] Geschichte der Literatur in Österreich und Deutschland, S. 273.
[244] Ed. Engels, Geschichte der deutschen Literatur, S. 294.
[245] Geschichte der Literatur in Österreich und Deutschland, S. 349.
[246] Geschichte der deutschen Literatur, S. 253.
[247] ibid., S. 247.
[248] ibid., S. 292.

Vita

Im schönen Mecklenburg, in Tessin bei Bruel, bin ich am 12. Juli 1878 geboren. Nachdem ich die Dorfschule in Retgendorf und die höhere Schule in Roebel und Schwerin besucht und im Herbst 1897 mein Abiturium bestanden hatte, wanderte ich nach Amerika aus und studierte drei Jahre lang Theologie im Wartburg Seminar zu Dubuque, Iowa. Einundzwanzig Jahre stand ich im Pfarramt und wurde dann als Religionslehrer und Lehrer des Deutschen ans Wartburg Normal College zu Waverly, Iowa, berufen. Von hier aus besuchte ich die Sommerschule der Staatsuniversität zu Minneapolis, Minn., studierte deutsche Literatur und Erziehungslehre und bestand im Jahre 1925 das Magisterexamen. Im selben Jahre wurde mir auf Grund meiner Arbeiten die theologische Magisterwürde vom Chicago Theological Seminary in Maywood, Ill., verliehen. Durch die Güte der deutschen Abteilung, welche mir eine Lehrerstelle übertrug, wurde es mir ermöglicht, meine Studien (deutsche Literatur und Philologie) auf der Universität fortzusetzen, um auch die Doktorwürde zu erringen. Ich benutze diese Gelegenheit, ihr meinen schuldigen Dank abzustatten. Insonderheit bin ich Herrn Prof. Dr. O. Burkhard, unter dem ich meine Magister- und Doktorarbeit schrieb, Herrn Prof. C. Schlenker für freundliche Durchsicht der Dissertation und Herrn Prof. Dr. Geo. Lußky für manche Anregung und treues Beraten zu großem Dank verflichtet.







